

# فكر وإبداع

إشراف: أ.د. حسن البنداري

إصدار علمي جامعي متخصص محكم

- الأيديولوجية والأدب.
- القصة القصيرة المقاومة في الأرض المحتلة.
- الاستدارة في شعر الأعشى.
- البناء الدرامي في شعر معين بسيسو.
- الأساليب التعبيرية والتراكيب في الأمثال العربية.
- القيم والعلم التطبيقي.
- الرضا الوظيفي لدى المرشدين والمرشدات في مدينة الزرقاء.
- الخلافة الإسلامية وإمكانية عودتها قبل ظهور المهدي.
- التفكير العلمي من النقد إلى الإبداع .. من النظر إلى التطبيق العملي.
- التكوين الحركي بين الاستاتيكية والديناميكية لدى مصممي فن الباليه.



رابطة الأدب الحديث

الجزء الثامن والعشرون مايو ٢٠٠٥

## قواعد النشر بالإصدار

- يقبل إصدار فكر وإبداع نشر المواد وفقاً للاعتبارات التالية:
- ١ - أن تكون المواد المرسلة إلى الإصدار - مبتكرة ولم يسبق نشرها.
- ٢ - تخضع المواد للتحكيم النوعي المتخصص .
- ٣ - يخطر الإصدار الكتاب بقرار صلاحية المواد أو عدمها .
- ٤ - لا يقبل الإصدار المواد المنشورة أو المقدمة إلى جهات أخرى.
- ٥ - البحوث والدراسات التي يرى المحكمون تعديل مواضع فيها -  
ترد إلى أصحابها لتنفيذ ملاحظات المحكمين لكي تأخذ  
طريقها إلى النشر.
- ٦ - الإصدار غير ملزم بإعادة الأصول المرسلة إلى أصحابها سواء  
نشرت أم لم تنشر .

المواد المنشورة بالإصدار تعتبر عن آراء أصحابها فقط

## فكر وإبداع

## إصدار متخصص

يعنى بنشر بحوث ودراسات جامعية محكمة  
تصدر عن رابطة الأدب الحديث

\* \* \*

رابطة الأدب الحديث تسعى إلى:

- ترسيخ مفاهيم البحث العلمى،
- والكشف عن الباحثين المتميزين.
- وتنمية قدراتهم الفكرية والبحثية.
- والمشاركة فى تحديد معالم
- ثقافتنا المعاصرة.
- وعقد حوارات متنوعة مع كافة
- الاتجاهات والسبل الجديدة.
- والتوفيق العادل بين الصبغة
- التراثية والصيغة الحداثية.

## لوحة الفلاف

هرت بطرس غالى

رئيس مجلس إدارة الرابطة

أ.د. محمد عبد المنعم خفاجى

عضو مجلس الإدارة والمشرى على الإصدار

أ.د. حسن البندارى

بالدلة الأدب الحديث

٦ شارع بنى مصر - القاهرة

ت. ١٩٢٤١٩٥

## فكر وإبداع

إصدار علمى جامعى متخصص محكمة

يعنى بنشر بحوث ودراسات علمية محكمة

ومصدر من : رابطة الأدب الحديث

القاهرة ٦١ شارع بنك مصر

ص. ب ٤٦ بريد معمد فريد ت ٢٩٢٤٦٩٥

رئيس مجلس إدارة الرابطة: أ. د. معمد عبيد النعم خفاجى



## فكر وإبداع

مؤسس الإصدار والمُشرف عليه (عضو مجلس إدارة الرابطة)

أ.د. حسن البنداري

المشاركون في الإصدار (أعضاء الرابطة)

- |                      |                                 |
|----------------------|---------------------------------|
| أ.د. السعيد الورقي   | د. أسبل الأنسور                 |
| أ.د. صلاح بكر        | للتشار الإعلامي، أحمد فتحي عامر |
| أ.د. عيد العزيز شريف | د. محمد قطب                     |
| أ.د. عزيزة السيد     | د. نبيل عبد الحميد              |
| أ.د. على على صبيح    | د. نعيم عطيفة                   |
| أ.د. على طلبة        | د. طييب رباب عزقول              |
| أ.د. عليّة الجنزوري  | د. محمد رياض العشيري            |
| أ.د. وفاء إبراهيم    | د. نادية عبد اللطيف             |
| أ.د. نادية يوسف      | د. هالة بدر الدين               |
| أ.د. محمد مصطفى سلام | د. فهمي حبيب                    |
| د. طييب. أنس عزقول   | د. يحيى فرغل                    |
| د. كاميليا صبحي      | د. أحمد عبد التواب              |

للمراسلات، توجه باسم للمُشرف على الإصدار أ.د. حسن البنداري  
القاهرة مصر الجديدة - زوكسى، شارع أسماء الهوى كلية البنات - جامعة عين شمس

تليفون ٥٨٥٦٦٦٢ - ٥٨٥٦٦٦٢

الناشر: مكتبة الأنجلو المصرية

١٦٥ ش محمد هريدي - القاهرة ت ٣٩١٤٣٣٧

الجزء الثامن والعشرون مايو ٢٠٠٥

## مستشارو الجزء الثامن والعشرين

- |                               |                           |
|-------------------------------|---------------------------|
| • أ.د. علي أبو المكارم        | • أ.د. أحمد كشك           |
| • أ.د. فضيلة فتوح             | • أ.د. أحمد يوسف          |
| • أ.د. ماهر شفيق فريد         | • أ.د. اعتماد علام        |
| • أ.د. محمد السعيد جمال الدين | • أ.د. أمين السرباط       |
| • أ.د. محمد حماسة عبد اللطيف  | • أ.د. جمال عبد الناصر    |
| • أ.د. محمد سراج              | • أ.د. رضا رجب            |
| • أ.د. محمد عبد المطالب       | • أ.د. زين نصار           |
| • أ.د. محمد عبد المنعم خفاجي  | • أ.د. صيري إبراهيم السيد |
| • أ.د. نادية مصطفى مكارم      | • أ.د. عادل عمر عفيفي     |
| • أ.د. نبيل راغب              | • أ.د. عبد الحكيم حسان    |
| • أ.د. نفيسة عليش             | • أ.د. عزيزة السيد        |
| • أ.د. نورية الرومي           | • أ.د. عصام بهي           |

بسم الله الرحمن الرحيم  
**افتتاحية الجزء الثامن والعشرين**  
 مايو ٢٠٠٥م

د. حسن البنداري

يوأصل إصدار فكر وإبداع مسيرته العلمية بهذا الجزء الثامن والعشرين محققاً مسابده. التي توافست هيئة إصداره على استمرارها ما دامت تمثل نوافذ إضافية لحركة البحث العلمي في مصر والعالم العربي.

ويضم هذا الجزء أبحاثاً بالعربية وبغير العربية تهدف جميعاً إلى إرساء أفكار علمية تطمح إلى المشاركة في النهضة البحثية التي تحرص على تحقيقها دوائر البحث والدراسة في الجامعات وفي المراكز البحثية المتخصصة.

أما البحوث العربية فهي الأيديولوجية والأدب للدكتور نبيل راغب، والقصة القصيرة المقاومة في الأرض المحتلة : زكي العيلة نموذجاً للدكتور محمد بكر النوجي، والاستدارة عند العرب مع التطبيق على شعر الأعشى للدكتور أحمد عبد الستواب، والبناء الدرامي في شعر معين بسيسو القنالي للدكتور كمال أحمد غنيم، والأساليب التعبيرية والتراكيب في الأمثال العربية للدكتورة ابتسام حمزة العنبري، والقيم والعلم التطبيقي للدكتورة سهام النويهي، والرضا الوظيفي لدى المرشدين والمرشيدات في مدينة الزرقاء للدكتور عبد العزيز المعاطة، والخلافة الإسلامية وإمكانية عودتها قبل ظهور المهدي عليه السلام للدكتور سعد عبد الله عاشور والدكتور نسيم شحدة ياسين، والتفكير العلمي من النقد إلى الإبداع.. من النظر إلى التطبيق العملي للدكتورة سامية عبد الرحمن، والتكوين الحركي بين الاستاتيكية والديناميكية لدى مصمم فن الباليه للدكتورة لمياء زايد.

وأما البحوث غير العربية فهي دراسة هرمانيوطيقية لرواية هرمان ملفل: نايبسي (Typee) للدكتورة شادية صبحي فهم، والبحث عن الآلة الإنسانية في رواية نيوروماتسر لوليم جيبسون للدكتورة نجوى سليمان أبو سريع، ودراسة تحليلية لقصيدة Rhapsody On a Windy Night لـ: ت.س. إليوت للدكتور خضر توفيق خضر، ورؤية الحداثة في بعض مسرحيات سوزان جلاسيل للدكتورة شيرين مصطفى الشورى، استراتيجيات موجزة للبنية النصية للدكتور محمد علي، و القصص الخرافية لجوتيه: عمل أدبي أم فن تشكيلي؟ للدكتورة أمل محمد الأتور.

والله تعالى ولي التوفيق



المحتويات	الصفحة
الفتاحية الجزء الثامن والعشرين	د. حسن البنداري
• المادة العربية :	
- الأيديولوجية والأدب	د. نبيل راغب ٢١
- القصة القصيرة المملوءة في الأرض المحتلة نكي	
العلية نموذجا	د. محمد بكر البوجي ٢١
- الاستدارة عند العرب مع التطبيق على شعر	
الأعشى	د. أحمد عبد التواب ٧٣
- البناء الدرامي في شعر معين بسيمو القناني	د. كمال أحمد غنيم ١٢٥
- الأساليب التعبيرية والتراكيب في الأمثال	
العربية.	د. ابتسام حمزة الغنيري ١٥١
- القيم والعلم التطبيقي.	د. سهام النويهي ١٨١
- الرضا الوظيفي لدى المرشدين والمرشدات في	
مدينة الزرقاء	د. عبد العزيز المعايطه ٢٠٣
- الخلافة الإسلامية وإمكانية عودتها قبل	د. سعد عبد الله عاشور، ود.
ظهور المهدي عليه السلام	نسيم شحدة ياسين ٢٥٧
- التفكير العلمي من النقد إلى الإبداع.. من	
النظر إلى التطبيق العملي	د. سامية عبد الرحمن ٣٠٩
- التكوين الحركي بين الاستاتيكية والديناميكية	
لدى مصممي فن الباليه	د. لمياء زايد ٣٢٩

## • المادة غير العربية :

- A Hermeneutic Approach to Herman Melville's Typee: A Peep at Polynesian Life Dr/ Shadia Sobhy Fahim 1
- The Quest For Human-Machine Fusion In William Gibson's Neuromancer. Dr/ Nagwa Abou-Serie Soliman 51
- A stylistic Analysis Of a Poem "Rhapsody On A Windy Night" By T. S. Eliot . Dr/ Khader Tawfiq Khader 65
- The Modernist Outlook In Susan Glaspell's Selected Plays. Dr/ Sherine Moustafa El Shoura. 91
- Summary Strategies as Affected by textual Structure: A Replication. Dr/ Mohamed Aly. 113
- Les récits fantastiques de Gautier: Œuvre plastique ou littéraire?.Dr/ Amal Mohamed El Anwar 139



# المادة العربية

\* البحث

\* المقال النقدي





## الأيديولوجية والأدب

د. نبيل راغب (\*)

ارتبطت الأيديولوجية بالأدب منذ بداياته المبكرة، دون أن يكون الأديب على وعي متبلور أو إدراك متصد بهدف توظيفها في مضمونه الفكري، إذ تقتصر طموحه على تقديم وجهة نظر قد تكون مبثّرة أو متضمنة في السرد أو الوصف أو الحوار أو المنظور الفكري بصفة عامة. لكن كان هناك على الأقل دافع أدى به إلى الإبداع الأدبي، سواء أكان دافعاً واعياً أم غير ذلك.

في تلك العصور المبكرة لم تكن الحياة معقدة أو متشعبة بحيث تتحول وجهة النظر أو الفكرة التي يتضمنها العمل الأدبي إلى أيديولوجية سياسية أو اجتماعية أو اقتصادية أو كل هذا جميعاً، بوعي من المذاهب الفكرية التي تبلورت في أعقاب الثورة الفرنسية، وبلغت قمماً متتابعة عبر القرنين: للتاسع عشر والعشرين، بحيث أصبحت من خصائص الحياة الإنسانية المعاصرة التي لا يمكن تصورهما بدونها. بل أن للنقاد، منذ مطلع القرن العشرين، شرعوا في تحليل الأعمال الأدبية التي تم إبداعها منذ أكثر من خمسة وعشرين قرناً من منظور أيديولوجي، وكانت ملاحم هوميروس في طبليعة الأعمال التي طبقت عليها هذه النظرية الأيديولوجية التي استطاعت أن تستوعب كل الأعمال الأدبية من شعر ومسرح ورواية، وإن كانت قد تطرقت في أحيان كثيرة عندما وضعت الإبداع الأدبي في خدمة الأيديولوجيا، ومجرد وسيلة لتوصيلها إلى الملتفتين.

ويحدد النقاد والمفكر الألماني ياكوب باريون، الأيديولوجيا في كتابه "ما الأيديولوجيا؟" (١٩٦٧) بأنها مصطلح ينحدر من الفلسفة الفرنسية في أواخر القرن الثامن عشر، إذ كانت تعني "علم الأفكار"، وهو علم يتتبع الأفكار المركبة

(\*) أستاذ الأدب الإنجليزي بمعهد النقد الفني. أكاديمية الفنون - جمهورية مصر العربية.

إلى أصولها البسيطة وجنورها الأولى التي ترجع بدورها إلى الأحاميس أو المدرجات الحسية المباشرة أي أنها علم يحاول الوصول إلى جنور المعرفة الإنسانية وفروعها وحدودها وتروعها بين الشك واليقين، مثله في ذلك مثل النقد الذي يسعى لتحليل العمل الفني إلى عوامله الأولى حتى يضع المتلقي يده على مراحل الإبداع التكويني والتركيب والصياغة التي أدت به إلى شكله الفني النهائي، فيزداد وعيه وثقوه للعمل. ويبدو أن هذا التشابه في المنهج التحليلي والتفسيري بين الأيدولوجيا والنقد قد أدى إلى هذه العلاقة الحميمة بينهما لدرجة أنها أصبحت إحدى نظريات النقد الأدبي المعاصر.

ويرى الناقد الألماني يوزف بيتر شكيرين أن الأيدولوجيا لا تعني التروحد، بل تعني التشابه الأسري بين أفكار سائدة في إطار عصر من العصور، والظواهر التي تحمل فيما بينها سمات وخصائص مشتركة، ويمكن وضعها في منظومة واحدة. وهي المحاولات الفكرية والفلسفية التي كان أرسطو رائدا لها، والتي وجد فيها شكيرين نوعا من الشمولية التي تحمل بين طياتها خطورة ازدياد التفرد والخروج على النمط السائد، وبالتالي صب الفكر الفردي في قوالب متحجرة تعوق انطلاقه، وخاصة أنه ليس من السهل التحرر من قبضة الأيدولوجيا بصفة كاملة ونهائية، إذ إن الأفكار تظل مرتبطة، بطريقة أو بآخرى، بأسلوب عصرها.

ويوضح كريستوفر باتلر في كتابه "التفسير والتفكيك والأيدولوجيا" (١٩٨٤) أن جميع عمليات التفسير والتفكير والتحليل والنقد لا تستطيع أن تتجنب الضغوط التي تمارسها الأيدولوجيا عليها بطريقة أو بآخرى. وفي مجال النقد الأدبي ليس هناك إطار فكري ومعرفي واحد يصلح لتفسير جميع النصوص، والناقد الذي يتصور أنه عثر على أيدولوجيا ثابتة يستطيع أن ينطلق منها إلى تفسير كل الأعمال الأدبية وتحليلها، يحكم على نفسه بالتحجر والتجمد، لأن الأعمال والنصوص نفسها هي أبنية معرفية وديناميكية ومنفتحة دائما على العالم الخارجي الذي استمدت منه مادتها الخام. كذلك لا يمكن حصر دلالات النص

وبالتالي لا يستطيع الناقد أو المفسر احتواءها داخل إطاره المعرفي، لأنها قد تتطلب إطارا معرفيا آخر.

من هنا كان تعدد المناهج النقدية في تحليل الأعمال الأدبية وتفسيرها. فهي كلها اجتهادات ووسائل وأدوات تساعد المتلقي على أكبر قدر ممكن من استيعابه ووعيه بالعمل الأدبي، وليست معايير مسبقة أو أهدافا ثابتة لابد أن تطبق بحذافيرها. وكذلك يحتم على الناقد دائما أن يكون في خدمة الإبداع وليس العكس. وما ينطبق على النقد ينطبق بدوره على الأيديولوجيا التي يجب أن تمتلك من المرونة ما يساعدها على مواكبة التجدد الإبداعي، وخاصة أن الأيديولوجيا بطبيعتها ترتبط بمجموعة من النظم والمفاهيم والتقاليد والحقائق الاجتماعية بصفة عامة، كما أن للناقد أيديولوجيا خاصة به استطاع أن يصوغها لنفسه، وإن كانت لا تتفصل عن الأيديولوجيا العامة. وبهذا يقترب كريستوفر باتلر من رائد النقد التفكيكي جاك ديريدا عندما يؤكد أن مفهوم الناقد للحقيقة الاجتماعية لابد أن يخضع بدوره لأيديولوجيا التفسير السائدة في المرحلة المعاصرة، فليست هناك أفكار معلقة في الهواء بلا جنور.

ومن الواضح أن معايير النقد وقواعد التفسير تتحدد وتعمل من خلال منظومات اجتماعية وكيانات فكرية، تفرض ميقات متعددة ومختلفة تكتسب طابعا ميساسيا وأيديولوجيا. ولذلك فإن أي تفسير نصي لا يخلو من الأيديولوجيا حتى لو تظاهر بالبراءة منها. وخاصة أن الناس يستهلون تقبل المعايير التي يشتركون فيها مع الآخرين، وينظرون إليها على أنها أمور طبيعية للغاية، وكذلك التقاليد الأدبية التي استقوها من التراث الأدبي الذي نشأوا على احترفه، والمبادئ التربوية التي شكلت طفولتهم. وهذا التقبل الطبيعي لكل هذه المعايير والتقاليد والمبادئ لا يجعلهم يغلطون إلى دالاتها الأيديولوجية.

ويخطئ من يتصور أن الأدب كمنظومة إبداعية يتمتع باستقلال ذاتي كامل. فهو منظومة تشتمل على إنتاج الأعمال الأدبية وطبعها ونشرها، وكذلك الدراسات النقدية المولدة لها. ويوضح باتلر أن اللغة التي تستخدم في إبداع

الأدب ونقده للتعبير عن الأيديولوجيا التي تتطوي عليها الأعمال الأدبية، تستخدم أيضا في التعبير عن المنظومة الأدبية في حد ذاتها، بهدف خدمة أهدافها خارج نطاق المنظومة الأدبية. وفي هذا يقول بانثر:

"إن جميع الأعمال الأدبية تخدم أهدافا أيديولوجية واضحة أو خفية، بصورة أو بأخرى. "الكوميديا الإلهية" لدانتى مثلا، أو "الفردوس المفقود" لجون ميلتون، تخدم أهدافا دينية بصورة مباشرة، وذلك على النقيض من رواية "توم جونز" لفيلدنج، أو رواية "تيفيد كوبر فيلد" لديكنز، وقصيدة "أرض الضياع" التي ألفها ت.س. إليوت مثلا، فكل هذه الأعمال الأدبية التي لا ترتبط بصورة واضحة بسلطة نظام عقائدي خارجي، لا تخلو من دلالة عقائدية، بمعنى أن هذه الأعمال تطرح تصورا لطبيعة الإنسان؛ وهذه التصور عنصر حيوي من العناصر الأيديولوجيا التي تتضمن طبيعتها رؤية للطبيعة والقيم الإنسانية؛ مما يدل على أن الأيديولوجيا تكلي بذلها أيضا في مجال القيم الأخلاقية، وهو المجال الذي يصر الكثيرون على أنه مجال وقائم بذاته ولا يخضع للأداء النسبية بطبيعتها".

ولا شك أن النقد الأدبي قد عانى من التناقض الحتمي بين مختلف الأيديولوجيا لأنها تفترض في نفسها دائما أنها عقائد يقينية لا تقبل التشكيك أو الجدل أو الانتقاء في منتصف الطريق. فهي لا تمتلك مرونة التيارات الفكرية العادية التي يمكن أن تطور نفسها إذا اكتشفت آفاقا جديدة. وهذا التناقض الحتمي بين الأيديولوجيات يؤدي في بعض الأحيان إلى صدام مباشر بين العقائد التي يلتزم بها المفسر، والعقائد التي يتضمنها النص الأدبي الذي يكون متقنا على المستوى الجمالي والفني. ومع ذلك يرفضه المفسر أو الناقد لأنه لا ينتمي إلى الأيديولوجيا التي ينطوي عليها. ذلك أن الناقد الأيديولوجي ينظر دائما إلى خارج العمل الأدبي بحيث يحيله إلى ظرف تاريخي معين، وأهداف سياسية قديمة أو حديثة، وتيارات اجتماعية تتفاعل أو تتصارع مع الطبيعة الإنسانية.

وكانت قضية الحرية من الأفكار التي أُرقت الأدباء والنقاد الأيدولوجيين، لأنها تحكم جميع العلاقات الإنسانية: الفردية والاجتماعية، سواء بالسلب أو بالإيجاب، ولا يمكن تصور سلوك وتحركات وأفكار الشخصيات المسرحية أو الروائية خارج نطاق هذه للقضية الحيوية والمصرية. ولذلك يقول الفيلسوف الفرنسي جان بول سارتر في كتابه "ما الأدب؟": "إن الأعمال الأدبية تستخدم الأحداث من أجل التواصل بين أفراد المجتمع، ولتكوين مجتمع من القراء يشعرون فيه بالحرية، ويمارسون التواصل. أي أن للكاتب يعبر عن حريته عندما يخاطب حرية الآخرين من خلال كتاباته..... فالكاتب يختار أن يكشف العالم والبشر للبشر، حتى يمكنهم تحمل مسئوليتهم كاملة أمام أنفسهم والآخرين. فمن المفروض أن جميع البشر على وعي بالقانون المكتوب الذي ينظم الحياة بشريته، ومع ذلك فهم أحرار حرية تمكنهم من انتهاك القانون، إلا أنهم لا يفعلون ذلك لوعيهم بالمسؤولية وإدراكهم للعواقب التي تترتب على انتهاك القانون. وينص المفهوم فإن وظيفة للكاتب أن يبذل كل ما في وسعه حتى يمكن جميع القراء من المعرفة التامة بالعالم، وبالتالي لا يستطيع أحد بعد هذه المعرفة للواعية أن يتصل من مسئوليته أو يتظاهر بالبراءة من المعرفة".

وكانت قضية التقاير العقائدي بين النص والقارئ من القضايا التي شغلت النقاد الأيدولوجيين في أحيان كثيرة. يقول الناقد فلور في كتابه "الأدب كخطاب اجتماعي" إنه من الطبيعي أن تعبر الأعمال الأدبية عن عقائد للكاتب، بل تؤكدهما، كما في كتابات وردزورث أو جين أوستن، أو تولستوي، إذ يزخر أدبهم بالتسميمات العقائدية التي قد لا يعتقها القارئ. مع ذلك فإنه قد يحاول استكشافها وفهمها على الأكل، خاصة إذا كان من أهل التسامح العقائدي الذي يتقبل وجود الآخر. وقد ساهم راندان من رواد مدرسة النقد الجديد وهما تاس إنيوت، و أ.أ. ريتشاردز، في تدعيم هذا المنظور النقدي في كتاباتهم، على أساس أن الإبداع الأدبي لا يثير الأفكار أو ينطوي على العقائد فحسب، بل يثير الأحاسيس والعواطف والإنفعالات أيضا، مما يشكل متعة أخرى للقارئ غير

المقتنع بالمنظور الأيديولوجي للعمل الأدبي. فمثلاً يرى ريتشاردز أن القارئ يمكن أن يعطل ملكة الاقتناع الفكري \_ ليحقق حالة من التكامل الوجداني تحقق بدورها متعة في تقبله للعمل. ففي كتابه "النقد التطبيقي" (١٩٢٩) يقول ريتشاردز عن الشاعر الإنجليزي جون دن:

"على الرغم من أن دن يحاول في قصيدته الغنائية ( السونيت) التي عنوانها " عند الأطراف الخيالية للأرض المستكبرة " أن يطرح بعض الأفكار من منظور عقائدي، إلا أنه ليس هناك ما يمنع للقارئ المتمرس من أن يعطل ملكة الاقتناع الفكري لينفعل مع القصيدة انفعالا كاملاً ."

ويجبر إليوت عن التوجه النقدي نفسه في مقالة له بعنوان "مكشبر والعقيدة الرواقية عند سينيكا" ( كتاب "مقالات مختارة" ١٩٥١) فيقول إنه ليس بالضرورة أن يصدر الشعر عن فلسفة عميقة، كقول شكسبير مثلاً في مسرحية "الملك لير": إن الآلهة تلهو بنا كما يلهو الصبية بالذباب؛ فهم يقتلوننا على سبيل اللهو! فمثل هذا القول ينطوي على نزعة إنسانية خالدة تعبر عن حيرة الإنسان في هذا الكون وتساؤلاته التي لا تلقى إجابات شافية. ويؤمن إليوت أيضاً بقدرة القارئ على تعطيل ملكة التصديق وللاتصديق عنده حتى لا يحرم نفسه من متعة التجارب الانفعالي مع العمل الأدبي المطروح أمامه.

وفي الوقت نفسه يؤكد إليوت أن الأيديولوجيات التي تنهض على أساس منطقي معين، ومنظومة أخلاقية متسقة، لابد أن تثبت وجودها بصرف النظر عن إيمان الإنسان بها من عدمه، إذ إنه من المستحيل تحويل الخير إلى الشر أو للحلال إلى حرام. ونظراً لأنه في النهاية لا يصح إلى الصحيح، فإن الإنسان قد يجد نفسه - وربما دون أن يدري - وهو يسعى إلى فهمهما. قد يختلف معها لكنه يحترم حق الطرف الآخر في اعتناقها والإيمان بها.

ويسعى النقاد الموضوعيون من أمثال إليوت وريتشاردز إلى تجنب الصدام بين عقائد مفسر للعمل الأدبي وبين العقائد التي ينطوي عليها هذا العمل،

من خلال التركيز على الثوابت الإنسانية والقيم الأخلاقية والجوانب السيكلوجية، مثل تجسيد العواطف الإنسانية الخالدة التي لا تقع تحت وطأة أفكار قابلة للتغيير والتحول، وكذلك استخدام الأساليب الأدبية التي تضرب على الأوتار الحساسة داخل الإنسان مثل الكوميديا المأخوذة والتورية الساخرة والمفارقة اللاذعة والأجواء النفسية المثيرة... الخ، إذ إن هذه القيم والجوانب ترتفع فوق العقائد، وتتجاوز الحدود الأيديولوجية.

لكن السقّاد الأيديولوجيين يرفضون هذا المنظور الليبرالي باعتباره مناورة خبيثة لطمس الأيديولوجيا الحقيقية التي ينطوي عليها العمل الأدبي من أجل أيديولوجيا خفية ومرلوغة تهدف إلى تميع العلاقات التي تربط الأدب بالأيديولوجيا، والتاريخ، والمجتمع، والمنظور الفكري للمفسر. ويؤكد هؤلاء السقّاد على أنه بدلاً من محاولة إخفاء الأيديولوجيا التي ينطوي عليها النص، يجب أن يحرص الناقد أو المفسر على كشفها ووضعها تحت الأضواء الفاحصة. ويعتمد نجاح هذه المشروع - إلى حد ما - على خلطة هذه الأسس النقدية الليبرالية والتجريبية والمقبولة ظاهرياً. وقد ساعد على النجاح النسبي لهذا السقّاد، رفض المدرسة التفكيكية للنقد الليبرالي بدلالاته الموضوعية والمثالية المتميزة، وكذلك الإحياء الحديث لتيار النقد النظري الماركسي الذي كانت المدرسة الفرنسية في طليعته.

ويقول الناقد الفرنسي (البنيوي ثم التفكيكي) رولان بارت في كتابه "إس/زد": إن النص يستخدم طبيعته أنظمة شفرية، تحمل في طياتها اتفاقاً ضمناً بين النص والقارئ حول الافتراضات الأيديولوجية التي يسعى الكاتب لإثارتها وإقناع القارئ بها. وهذه الأنظمة الشفرية تمثل، بطريقة خبيثة وملتوية جزءاً من الأيديولوجيا البرجوازية السائدة. لكن كريستوفر باتلر يعترض على وجهة نظر بارت هذه قائلاً:

"إننا نتفق معه في أن النص يستخدم أنظمة شفرية تعكس أيديولوجيا معينة ضمناً، دون مناقشة. ففي إمكان القارئ أن يتخذ في سهولة موقفاً متعالياً

منها، ويطبق عليها معيار صدق المحاكاة للواقع، كما يفعل بارت نفسه. ومعنى هذا أن التقاليد والأساليب المفتعلة، سواء في مجال الأدب أو الإعلانات، لا يخدع المتلقي بالضرورة. ولكن مهما اختلفا مع بارت حول قدرة المتلقي على مقاومة هذا الغزو الفكري الممتنع عن طريق تفسير الأنظمة الشفرية المستخدمة تفسيراً نقدياً واعياً، أو بطريقة أخرى، فإن هذا الاختلاف معه لا يمنعنا من أن نقر بصحة رأيه عندما يقول: إن اللغة اليومية المستخدمة في حقبة تاريخية معينة، وكذلك أساليب الإعلان والتصوير وغيرها، تحمل افتراضات أيديولوجية وتسمى لتوصيلها، خاصة عندما تبدو شفافة وبريئة من أية رسائل أيديولوجية. ولذلك فإن إحدى الوظائف المهمة للتفسير النقدي للنصوص هو تنبيهنا إلى طبيعتها الأيديولوجية".

ولم يقتصر النقد الأيديولوجي على حد كشف اللثام عن الرسالة الأيديولوجية التي يتضمنها النص، بل يتخطى ذلك إلى تقديم حقائق ووجهة نظر معارضة لوجهة النظر التي يتبناها العمل الأدبي. ولاشك أن معارضة المضمون الأيديولوجي يمكن أن تؤدي إلى رفض للشكل الفني الذي يتضمنه وتفكيك وحدته، كما فعلت التفكيكية التي تضع الأيديولوجيا في مقدمة اهتماماتها. وبصفة عامة فإن التفسير الأيديولوجي للعمل الأدبي يتم دائماً لخدمة فئة خاصة في المجتمع، لا تملك حرية التعبير أو القدرة على توصيل رأيها إلى الأطراف المعنية، أو غير مسموح لها بالتعبير في الحدود التي لا تهدد إطار الأيديولوجيا المتفق عليها جماعياً، والتي تفرض سيطرتها بصورة مقنعة.

وعلى الرغم من إصرار النقاد الأيديولوجيين على التوحد في الساحة الأدبية بقوة وانتشار، فإنهم سيظلون يعانون من مأزق يصعب تجاوزه طالما أن الأيديولوجيا عندهم هي الهدف الأسمى بصرف النظر عن المعايير الأدبية والضرورات الفنية التي لا يمكن تجاهلها، لأنها هي التي تجعل في النهاية من الأديب أدباً وقفاً، وليس مجرد أداة لتوصيل الأيديولوجيا، مثله في ذلك مثل علوم



الاجتماع والسياسة والاقتصاد والحضارة التي تبدو في أحابن كثيرة مجرد أوعية لاحتواء الأيديولوجيا أو مجرد قنوات لتوصيلها إلى الناس.

ولعل من أهم الأفكار التي طرحها الناقد الفرنسي بير ما شيري في كتابه "محو نظرية لإنتاج الأدب" (١٩٦٦) الفكرة التي تنادي بأنه ليس هناك ضرورة تحتم تناول العمل الأدبي كوحدة متممة منطقيا، وأن هذا النوع من النقد الأدبي يعتبر للعمل كيانا كاملا لا يحتمل أية إضافة أو حذف، وبالتالي فهو نوع من التقديس لا مبرر له. فهو يقول:

"يتناول التحليل النظري للنص الأدبي بصفته مركزا للاهتمام والمعنى؛ لكن ذلك لا يعني أن نعامل النص ككيان منغلِق على ذاته، مركزا فيها، وليست له أية وشائج تربطه بأي شيء خارجه".

لكن الأمر يرتبط بالموضوعية الفنية للعمل الأدبي وليس بالتقديس بأية حال من الأحوال، لأن الناقد الأدبي في النهاية ليس باحثا في التاريخ أو الحضارة أو السياسة أو الاجتماع أو الاقتصاد... الخ، وإن كان واعيا ومستفيدا من كل هذه المعطيات. فهي ليست مجال تخصصه. وليس عليه حرج في تحليل الأيديولوجيات التي تنطوي عليها الأعمال الأدبية وتصوغ أشكالها الفنية التي لا يمكن تجاهلها، لكن الحرج يكمن في محاولته الانتقال بمجال الأدب إلى مجالات أخرى فادرة على أن تفقده شخصيته المتميزة، ووظيفته الحقيقية في الحياة الفكرية والثقافية والوجدانية.



## القصة القصيرة المقاومة في الأرض المحتلة

### زكي العيلة نموذجاً

د. محمد بكر البوجي (\*)

قد يتساءل البعض لماذا زكي العيلة بالذات نموذجاً دون غيره من كتّاب القصة القصيرة في الأرض المحتلة عام ١٩٦٧؟ وهم كلهم في بوتقة واحدة من المعاناة والنضال المشترك في الحياة الثقافية السائدة، وللحصرة بأغلال الأوسر العسكرية الإسرائيلية وسجونها، ومذكرات الاستدعاء وقوانين النشر.

ولقد وقع اختياري على الكاتب القاص زكي العيلة كأحد كتّاب القصة القصيرة في الأرض المحتلة بعد العام ١٩٦٧، و اتسمت أعماله الأدبية بمميزات تثير الانتباه، وتطلق الكثير من الأسئلة الخاصة بهذا البحث، بل أزعج أن مجموعته القصصية (العطش) الصادرة عام ١٩٧٨م هي ثاني مجموعة قصصية فلسطينية تصدر في عهد الاحتلال في قطاع غزة، وهو أول من نشر نتاجه القصصي في الصحف المقدسية والحيفاوية، وأزعج أيضاً أنه كان أكثرهم نشاطاً واندفاعاً نحو البحث عن طريق للنشر، سواء في الصحافة المقدسية أو صحافة عرب ٤٨، حيث للرقابة لكل وطأة منها في الضفة والقطاع. كذلك يعد زكي العيلة من أكثر الشبان تلاحماً مع زملائه في الضفة الغربية وعرب ٤٨، حيث كتب له الشاعر سميح القاسم مقدمة لمجموعته الثانية (الجل لا يأتي) الصادرة عام ١٩٨٠م. ومن دوافع البحث أيضاً، أن زكي العيلة لا يزال مخلصاً لفن القصة القصيرة،

(\*) أستاذ الأدب المشارك - جامعة الأزهر بغزة.

فهو الفن الأثير لديه، بالإضافة إلى كتابة المقال الصحفي، وهو في حالة تطور تجريبي غير مستقر، وصاحب رؤية مستقبلية لتقافة المقاومة. وقد برز اسم زكي العيلة خارج الوطن، فكتب عنه النقاد في الصحافة المحلية والعربية وترجمت بعض أعماله إلى عدة لغات أجنبية حية.

يعد زكي العيلة من أكثر كتاب القصة القصيرة نشاطاً وتواصلاً في قطاع غزة، لهذا كانت دوافعي لأن تكون أعماله القصصية الأولى وهي المجموعتان (العطش) و (الجبل لا يأتي) نموذجاً لهذا الفن في مرحلة الاحتلال الإسرائيلي عام ٦٧ وحتى ١٩٨٧م حيث بداية الانتفاضة الفلسطينية الأولى ويزور مجموعة جديدة من الكتاب، و هاتان المجموعتان هنا الأكثر وضوحاً للمرحلة المقصودة بالدراسة.

يهمنا في هذه الدراسة النظر إلى عموم التجربة القصصية في الأرض المحتلة، ليس من خلال استعراض جميع نماذجها وتجاربها عرضاً تاريخياً، أو وصف اتجاهاتها وملامحها وأساليبها، يعني هذا أنه ليس من الضرورة أن نوضح كل التجارب القصصية في رقعة هذا البحث، إنما نرى فيما نفترضه مجرد محاولة لإثبات خصوصية العلاقة بين واقع الاحتلال الإسرائيلي، وبين أداء القصة لمهامها للتعبوية والفنية، وباعتبارها أداة مفجرة للطاقة الدرامية، وللخيال القصصي المرتبط بالواقع، رغم محاولة تحرره، يتميز كاتبنا زكي العيلة بأدائه الذي يجمع فيه بين الفن والهموم المرتبطة بالواقع، هنا نحاول البحث عن مدى قدرة القصة القصيرة على متابعة الواقع الفلسطيني وتسجيله، وهل استطاع زكي العيلة للتفاعل مع قضايا شعبه؟ وكيف تناول هذه القضايا؟، ومدى تأثيرها على الناحية الفنية في قصصه؟ اعتقد أن النظريات النقدية لا تستطيع وحدها

الإجابة عن جميع التساؤلات عن القصة عندما، لأن هذه التجربة فريدة، لا ينجزها أحد بعمق كما ينجزها مبدعو الأرض المحتلة ونقادها. وقد عايش كاتب هذه السطور الحركة الأدبية في الأرض المحتلة من خلال المشاركة النقدية وإقامة الندوات والمهرجانات في قطاع غزة طوال فترة الاحتلال. وقد اتخذنا المنهج (التحليلي الوصفي) أداة لسبر أغوار النص واستخراج أبرز نتائج الدراسة بطريقة تحليلية فنية تتسجم مع هدفنا من هذه الدراسة. والله ولي التوفيق

غزة - مصبر الشاطيء

ملاحظة:

- نشير إلى الأرض المحتلة عام ٦٧:

(الضفة وغزة) لو (الضفة والقطاع)

- نشير إلى الأرض المحتلة عام ١٩٤٨:

(عرب ٤٨)

### حياته والعوامل المؤثرة في أدبه

يعد القمع والاضطهاد من المكونات الأساسية للنص في الضفة وغزة بعد عام ٦٧، وهذا القمع ليس مرتبطاً فحسب بسلطات الاحتلال، بل كان إلى جانب ذلك نوع من القمع الداخلي للذات وإحساسها بالهزيمة والعمية، فقد فوجئنا بتضليل الدعاية العربية، حول ضعف إسرائيل وسهولة اقتلاعها، وإذا بها تنتصر وبطريقة ساحقة، في حرب، لم تكلفها الكثير. في هذه الأجواء النفسية العصيبة، بدأ زكي العيلة بمسك القلم ليكتب في مجلة الليبار الأدبي المقامية، ضمن مجموعة أطلق عليها اسم كتاب الأرض المحتلة، وكان هؤلاء هم أهم كتاب فلسطين في تلك الفترة مع إخوتهم عرب ٤٨، لأنهم يكتبون من داخل الحدث ومن وهج النار، ومن سجون العدو، يكتبون ثم يستعدون لمقابلة المخابرات الإسرائيلية، وسؤالهم عن دلالات بعض الكلمات والجمل في القصص المنشورة، لكن دون جدوى، فلا يفهم لغز اللغة ورموزها إلا أبنائها، هؤلاء الرواد نذكر منهم: إبراهيم الزنط الذي أطلق على نفسه اسماً مستعاراً (غريب عسقلاني)، وعبد الله ثايه، ومحمد أيوب، وصبحي حمدان، وزكي العيلة، وأكرم هنية، وجمال بنورة، وإبراهيم العلم، ومحمد كمال جبر، وحدي للكحوت، وعادل الأسطة، ومفيد دويكات، وعلى الخليلي.

ولد للكاتب زكي العيلة في غزة عام ١٩٥٠، وقد هاجرت أسرته من قرية بينا<sup>(١)</sup> للمنصرة عام ١٩٤٨ إلى مخيم جباليا<sup>(٢)</sup>، حيث تلقى تعليمه الابتدائي والإعدادي والثانوي ثم انتقل إلى رام الله ليحصل على دبلوم المعلمين عام ١٩٧١ في معهد المعلمين فيها، التابع لوكالة لغوث (الأونروا) وهناك التقى عدداً من الشبان، وتعرف على الناقد الأكيبي محمد البطراوي الذي بدأ يدرسه ضمن ورشات عمل طريقة كتابة القصة، مرة في رام الله وأخرى في غزة. هذه المرحلة من التعارف بين زكي العيلة وبين كتاب الضفة، ومن ثم كتاب عرب ٤٨ في حيفا، تمثل المرحلة الذهبية للروحانية، و المناخ المساند له ولمجاليته. في تلك الفترة بدأ زكي يتلمس خطاه، ويعيد للنظر ويجيله في واقع المخيم

والهزيمة، ليختزن صوراً تتكرر يومياً ويعايشها طوال حياته، لكنها الرغبة الفعلية الأولى نحو رؤية جادة للخلاص من الحيرة والضيق الذي كان يحس به كل للشعب الفلسطيني، خاصة فئة المتقنين، فلم يبق في غزة إلا المتقنون للشبان، يعانون مخاض التجربة النابعة من رحم النكبة الثانية عام ٦٧، يقول زكي العيلة في ذلك "لقد ترك الوطن معظم المتقنين الكبار، ومن بقي منهم التزم الصمت فترة طويلة، لقد عشنا بعد ٦٧ أليماً بلا مولد، فقد ضاعت المكتبات العامة، ولم تظهر المكتبات الخاصة لأسباب أمنية، فكان الكتاب الواحد يدور بيننا سراً، ونحافظ عليه كما يحافظ الجندي على سلاحه"<sup>(٣)</sup> يقول الناقد فخري صالح<sup>(٤)</sup> عن مدى تأثير هزيمة ٦٧ على القصة الفلسطينية في داخل حيث تبهثر كتابها بعد الهزيمة، وفقدت بشكل مأساوي معظم المواهب القصصية بفعل الغربة<sup>(٥)</sup> ويقول أيضاً "لأنك أن القصة القصيرة تحت الاحتلال خسرت بخروج عدد من القصاصين الفلسطينيين سنة ٦٧ أو بعد هذه الفترة بقليل أو كثير، جيلاً مهماً من أجيالها القصصية.. فخرج الجيل الذي أقام أسس الحركة القصصية الفلسطينية في الضفة الغربية، ونشر معظم نتاجهم في مجلة (الأفق الجديد)<sup>(٦)</sup> ضاماً عدداً كبيراً من خيرة الأعلام الفلسطينية للشابة: محمود شقير، يحيى يخلف، و رشاد أبو شاور، خليل السواحري، وغيرهم كثيرون، أثر على مسيرة القصة القصيرة في ظل<sup>(٧)</sup> الاحتلال، إذ حرمت القصة القصيرة من تجربة متواصلة خاضها هذا الجيل الأديبي"<sup>(٨)</sup> وكان خروج معظمهم قسراً وإبعادهم خلف الحدود، لم يحبط الجيل الجديد، ولم يمنعهم من البحث عن نوافذ جديدة للتواصل، تمنحهم الثقة وتعطيهم الأمل، فقد وجد ألباء غزة فيمن تبقى من ألباء الضفة الغربية خاصة على الخليسي ومحمد البطراوي نافذة، إلى جانب نافذة عرب ٤٨، يقول زكي العيلة في رحلة بحثه عن مادة الأشقاء أملاً منه في كسر القطيعة والحصار منذ منتصف السبعينيات بدأت رحلة البحث عن تلك الأسماء الطالعة من الأرض المحتلة عام ٤٨، والتي ملأت جهات الوطن بعق نتاجها الأديبي حيث تعددت زياراتي والصديق الروائي (غريب عسقلاني) إلى حيفا والناصرة، مما جعلنا نقترّب كثيراً من إميل حبيبي ومسيح لقاسم، وسالم جبران، وتوفيق زياد، وإميل

توما، وسلمان ناطور، ومحمد نفاع، وكثير ممن أضاءوا الوجدان العربي بقصائدهم وإبداعاتهم المحملة بالنضال في زمن الانكسار الذي ساد بعد النكبة ١٩٤٧<sup>(٩)</sup> حيث بدلوا ينشرون نتاجهم الأولي في الصحف الصادرة في حيفا والقدس بعيداً عن رقابة الحكم العسكري الإسرائيلي في الضفة وغزة، ومعروف أن أدوى طوقان نشرت أول قصائدها بعد الاحتلال في جريدة الاتحاد الحيفاوية في آذار مارس ١٩٦٨ بعد لقاءها بالشاعرين محمود درويش وسميح القاسم، وكانت قصيدتها بعنوان لن أبكي<sup>(١٠)</sup> ثم جاء دور الجيل الجديد، جيل زكي العيلة، حيث يقول في ذلك وبعبارة عن بطش حراب الرقيب الإسرائيلي نشرت معظم إنتاجي القصصي بدءاً من العام ١٩٧٦ عبر صفحات جريدة الاتحاد ومجلة الجديد في حيفا<sup>(١١)</sup> ولم يكن نشر عمله القصصي في صحيفة ٤٨ هو كل طموح زكي، لأنه لا يزال بعيداً عن قرائه في الضفة وغزة "وكاننا بالمناسبة ممنوعين من دخول الضفة الغربية وقطاع غزة بأمر من الحاكم العسكري، حيث يحاكم من يقتلي نسخة منها"<sup>(١٢)</sup> لذلك كان يحاول نشر قصصه بين زملائه وطلابه وأبناء مخيمه لإعادة الأمل إلى الجيل الجديد وبث روح المقاومة ودوافع التمرد، مما أغضب الحاكم العسكري الذي فتح له ملفاً في سجل المخابرات الإسرائيلية، وبدأ يرسل له سيلاً من التبليغات تطالبه بالحضور إلى مقر هذه المخابرات للتحقيق معه بعد أن صدرت له المجموعة الأولى بعنوان (العلش) في القدس، يقول زكي في ذلك "في أيلول سبتمبر ١٩٧٨ بدأت في تسليم سيل متصل من التبليغات تطالبني بالحضور إلى مقر جهاز المخابرات الإسرائيلية في غزة - المريا -"<sup>(١٣)</sup>.

يصف زكي طبيعة تعامل جنود الاحتلال مع المطلوبين للتحقيق بقوله "يخربلونك تفتيشاً، تكلف من بوابة إلى أخرى، يسلمك سراج إلى آخر، يتقدمك جندي يحمل بطاقة هويتك، وورقة الاستدعاء إلى أن يدفعك داخل غرفة ضيقة يمتد فيها مقعد خشبي مهترئ، تنتظر وحيداً في ذلك المكان من الثامنة صباحاً حتى الخامسة مساءً، دون أن يستدعيك أحد، حتى يأتيك جندي بورقة أخرى في



آخر النهار يطلب منك أن تعود في اليوم التالي.. لتتكرر الاسطوانة على مدى شهر كامل<sup>(١٤)</sup>.

كان كتابنا في تلك الفترة يعانون أيضاً من قانون الطوارئ البريطاني الذي استخدمته إسرائيل غطاءً قانونياً لها خاصة المادة (١١٩) المتعلقة بهم المنازل ومصادرتها، فاستندت إليه بعد إدخال بعض التعديلات الطفيفة لتسهيل مهمتها في تحقيق تلك الأهداف. تقول صحيفة (هآرتس) الإسرائيلية لقد خلف لنا البريطانيون قانون الطوارئ الذي وجدوا ضرورة في تطبيقه عام ١٩٤٥، وقد أحدثت إسرائيل تعديلاً يدعو إلى مصادرة كل بيت أو بناء أو أرض في مناطق معينة واقعة في هذه المدينة أو تلك للقرية أو الحي أو الشارع، يتبين أن المكان المقصود أو بعض السكان قد تجاوزوا أو حاولوا تجاوز القوانين المرعية عن طريق تحويل هذه الأماكن إلى مكان نشاط ضد الدولة، بحكم القوانين النافذة قبل لقرار الجرم أو بعده، وتحويل هذه الممتلكات إلى أموال الدولة<sup>(١٥)</sup>.

إن معاملة إسرائيل للعرب ارتكزت منذ الاحتلال على حكم غريب من نوعه اسمه الحكم العسكري في المناطق المحتلة "ومن أكثر مواد هذا الحكم استعمالاً المادة (١٢٥) التي تمنح للحكام العسكريين صلاحية الإعلان عن مناطق معينة كمناطق مغلقة، أما المادتان (١٠٩) و(١١٠) فإنهما تمنحان للحاكم العسكري صلاحية بأن يأمر بصورة إدارية بوضع أي شخص تحت الرقابة، وأن يسلب الإنسان حقه في أملاكه أو يمنعه من استعمالها، وتتيح المادة (١١١) فرض الاعتقال على كل شخص تقرر السلطات لسبب ما اعتقاله، وتمنح المادة (١١٢) من قانون الحكم العسكري الذي فرضه الكيان الصهيوني على المواطنين العرب سلطة إصدار أمر بطرد أي إنسان من البلاد أو نفيه ومنعه من العودة"<sup>(١٦)</sup> يلاحظ من تلك الصلاحيات الممنوحة للحاكم العسكري الإسرائيلي بأنها مطلقة، وهدفها، كبت الحريات وهدم المنازل، ومصادرة الأراضي، ونفي المثقفين والناشطين خارج البلاد حفاظاً على أمن الدولة العبرية من مفعول الكلمة وتأثيرها الإيجابي في إعادة الأمل إلى نفوس الجماهير بعد الهزيمة.

ترعرع الكاتب زكي العيلة مع أبناء جيله بعد النكبة، ولم يكن أمامه من خيار سوى أن يكون جزءاً من هذا المجتمع المشرّد، مما يوجه قدراته وينمّيها على هذا الأساس، فالرحلة طويلة، والعثرات متوالية، مما جعل رحلة نموه النفسي والفكري صعبة جداً ضمن قواعد ثورية مجتمعية عامة يشوبها بعض الخصوصية، فهو لا يستطيع المواجهة ولا يستطيع استيعاب العثرات، لكنه يستطيع مقاومتها بصورة جيدة، يقول زكي العيلة في ذلك كنا نعاني من شرط التجربة والحياة كي نصبح مؤهلين للمقاومة، فنحن محاصرون لا نملك طعماً ولا كُتْماً، وإنما نملك سجناً وبيوتاً مهيمة، وعائلات مشتتة، ونفسية غائمة<sup>(١٧)</sup> ليس أمامه سوى الكلمة التحريضية التي لا يستطيع الاستغناء عنها، وقد حاول الكاتب أن يصنع لنفسه فترة حامية في الكتابة القصصية، لكنها فاعلة ونشطة، فقد استخدم الرمز الذي يحميه من سؤال الحاكم العسكري، ومن مقص الرقيب، فالحاكم العسكري هو السلطة المستبدة حيث يحدد أقاليم المسموح والممنوع، فتكون سلطته تصيداً لموقف يضطهد موقفاً مختلفاً ويستعمل في سلطته أدوات عدة، بدءاً بمصادرة الكلمة ومقص الرقيب، ونهاية بالسجن أو النفي خارج الوطن، لأنه هو الوحيد الذي يقرر ما يجب أن يقال، وما يجب أن يلقى بصاحبه إلى السجن<sup>(١٨)</sup>. وفي مجال آخر عمدت سياسة الحكم العسكري إلى تعيين ضابط مخابرات لتسيير شؤون التعليم في الضفة والقطاع، وأطلقت عليه مسمى (ضابط ركن التعليم) يكون في الأغلب يهودي قادم من إحدى الدول العربية، فقد عمد هذا الضابط إلى تغيير مناهج التعليم حيث حذفت مقررات عن القومية العربية والثورات العربية والقضية الفلسطينية، وكل ما يحث على الجهاد، أو الألفاظ التي تدل على الانتصار، كما أنه استبدل بالمنظور نفسه الأمثلة الواردة في كتب النحو، فهو على سبيل المثال يحول عبارة (عاد العربي منتصراً) فتصبح (عاد العربي زقراً) وهذا يتناسب مع سياسة إسرائيل باستخراج تصاريح زيارة لعودة اللاجئين لزيارة أقاربهم وعائلاتهم لمدة شهر ثم عليهم العودة إلى خارج البلاد<sup>(١٩)</sup>.

هذا هو نتاج حرب ٦٧ على الثقافة، فقد هزت الهزيمة الوجدان الثقافي العربي عامة، وللفلسطيني خاصة، لأنهم يعيشون داخل الخندق الأول للمواجهة وكانت هزيمة حزيران محورية للتحويلات النفسية والإبداعية في الأرض المحتلة بالذات، بالإضافة إلى أنها المحور الرئيسي للقضايا العربية جمعا في إطار واقع اجتماعي وسياسي غامض ومتقلض، ومشحون بالتفاصيل المتشابهة للمعادية لفعل الحياة نفسه في ظل التقهقر السياسي<sup>(٢٠)</sup> فخرج الجيل الذي كتب قصة هذه الفترة، وهو الجيل الذي عاش فترة الاحتلال وشاهد بكل جولرحه ممارساته القمعية اليومية، وكتوى بنار سجونها، فكذب من قلب المشهد، ومن قلب اللززانة، وفي فترات منع التجوال، فكانت قصته شهادة على المرحلة<sup>(٢١)</sup> إن حصار الداخل أدى إلى أن يبقى الإنسان الفلسطيني داخل أسوار وأسلاك شائكة، بعيداً عن محيطه العربي وثقافته.

ومن أهم مظاهر الحصار الثقافي هو حرمان الشعب الفلسطيني من قراءته الصحف أو شراء الكتب<sup>(٢٢)</sup>، أو حتى المراسلات البريدية<sup>(٢٣)</sup>، أو الهواتف الممنوعة أصلاً. مما دفع معظم أدباء الضفة وغزة إلى الاتصال بإخوتهم عرب ٤٨ لنشر بعض المقالات أو القصائد والقصص في الصحف الصادرة في حيفا أو القدس الذين كانوا يخضعون للإقامة الجبرية، بالإضافة إلى قرارات الحكم العسكري بمنعهم دخول أراضي الضفة والقطاع، يقول خيرى منصور<sup>(٢٤)</sup>: لاشك أن شعراء فلسطين المحتلة كانوا قارب نجاة أو ملاذاً للكثيرين من المثقفين والشعراء العرب في أعقاب هزيمة حزيران، لأن أدباء ٤٨ تشكلت لهم خبرات طوال أكثر من عشرين عاماً في تعاملهم مع قوانين الحكم العسكري ضد الكلمة<sup>(٢٥)</sup>، ورغم أن الصحافة الصادرة في القدس لا تخضع للنظام العسكري المفروض على الضفة والقطاع، فإنها كانت تعامل أحياناً بقسوة بالغة، فقد ألحقت سلطات الاحتلال "على إغلاق صحيفتي الميثاق والمهد، ثم سحب ترخيصهما، كما ألغت ترخيص كل من مجلتي الشراع والعودة المقدميتين، وتعرضت الصحف اليومية للعديد من إجراءات منع التوزيع أو إغلاق مقر الصحيفة أو

مصادرة أعدادها وذلك بحجة نشرها مواد تحريضية<sup>(٢٦)</sup> يقول أسعد الأسعد<sup>(٢٧)</sup>: "كنا نترك فراغاً في الصفحة مكان العبارات أو المقالات المحذوفة، احتجاجاً على سلوك مقص الرقيب"<sup>(٢٨)</sup> كما كانت تحظر السلطات تداول الصحف الحيفاوية خاصة الاتحاد والجديد في غزة والضفة، وكان يسجن ستة أشهر كل من يضبط في حوزته نسخة مهربة، هذا أيضاً ينطبق على مجلة للكاتب المقدسية.

لاشك أن أجواء الكتابة في الحرب تفرض نمطاً حياتياً خاصاً تفرضه قيود الحركة، والتواصل مع باقي أدباء الوطن، مما دفع الناقد رجب أبو سريّة<sup>(٢٩)</sup> إلى القول: بأن الأدب الفلسطيني يعاني من إشكالية عدم التواصل بين الأجيال "حيث يظهر ضعف التواصل بين مراحل الإبداع الفلسطيني"<sup>(٣٠)</sup> وذلك مرتبط بوجود التجمعات الفلسطينية في أكثر من مكان جغرافي، بالإضافة إلى انعدام الوحدة الجغرافية السياسية للوجود الفلسطيني ذاته، مما جعل الأديب الفلسطيني متأثراً بالمحيط الثقافي الإبداعي المقيم فيه، الأمر الذي يمنح الأديب الفلسطيني فولق نمسيية، لقد باغثت الهزيمة مشاعر العرب في الضفة و غزة عشية الحرب، فقد كانوا يهينون أنفسهم للعودة إلى بلادهم التي طردوا منها عام ١٩٤٨ ، فقد اغتصب العدو كامل الأرض بالإضافة إلى حرياتهم وأحلامهم وخيامهم وأرضهم، يقول خيرى منصور وهكذا ساد في الضفة ولقطاع صمت ثقافي في السنوات الأولى، وكان علينا أن ننتظر حتى تتبلور الأصوات الجديدة التي شاعت الظروف أن تتفتح مواهبها وبواكيرها في زمن الاحتلال<sup>(٣١)</sup>.

يذهب فخري صالح في العام ١٩٨٢ إلى أن "الجيل القصصي الحاضر منقطع عن الجيل الماضي، وهذا ما يؤخر حركة القصة عن مواكبة الإنتاج الفلسطيني في ديار الغربة"<sup>(٣٢)</sup> قد يكون شتات كتاب القصة خارج الوطن وغياب الصحافة المحلية أنيا إلى الانقطاع بين أدباء الأرض المحتلة وبين زملائهم في المنافي.

يقول غسان كنفاني في الموضوع ذاته: "إن سياسة الحكومة العنصرية بالنسبة للثقافة العربية ترمي إلى محو أي ارتباط بين الجيل الجديد وبين ماضيهم

المجيد تخد كل مشاعرهم القومية وآمالهم في مستقبل مشرق<sup>(٢٣)</sup> ويقول أيضاً: «ومن هذه الناحية فإن أدب المقاومة الفلسطيني للراهن، مثله مثل المقاومة المسلحة يشكل حلقة جديدة في سلسلة تاريخية لم تنقطع عملياً من حياة الشعب الفلسطيني»<sup>(٢٤)</sup> لسنا هنا أمام سؤال مشكل، حول أدب الأرض المحتلة يشكل حلقات متصلة أم منقطعة مع الأدب الفلسطيني العام، لأن المعاناة تكاد تكون مستقاربة، فما كتبه غسان كنفاني ورشاد أبو شاور لا يختلف كثيراً في المضمون عما يكتبه زكي الحيلة وإميل حبيبي وسحر خليفة، إنه الواقع الفلسطيني بكل أشكاله. هنا نجد الناقد خيرى منصور يقول: «من رحم هزيمة حزيران ولد جيل فلسطيني جديد، صمت أعواماً قليلة، وهو مأخوذ من هول ما يجري، فقد سقط هذا الجيل في قبضة الاحتلال... امتلأت ذاكرة هذا الجيل بوجه الثورة وروعدها.. وكان متوقفاً منه على غير عادة الأدب الفلسطيني أن لا يبكي كثيراً، وأن يصرف طاقته في غير التشكي والإدانة، ولأن هذا الجيل يشكل امتداداً عضوياً للأجيال الفلسطينية السابقة واتباعها عنها»<sup>(٢٥)</sup>، فإن له نكهة خاصة يمنحها للأدب الفلسطيني، ولرى أن الأدب الفلسطيني عامة وقع تحت تأثير ظروف جغرافية متعددة، فلا شك أن كل أدب وقع تحت تأثير ثقافة البلد الذي يقيم فيه، مما منح تعدد النكهات في الأدب الفلسطيني، ولا أقول بانفصال حلقات الأجيال، وإنما بتواصلها وتلاحمها شعورياً وموضوعياً لأن القاسم المشترك بين مجموع الأدباء هو لهم الفلسطيني أولاً وآخراً، مع وجود نكهة خاصة بكل مكان انبثق منه الأدب الفلسطيني فتلاً ما أفرزه أدباء ٤٨ يختلف بنكهته عن الأدب الفلسطيني المنتج في بغداد، ونموذج ذلك جبرا إبراهيم جبرا حيث نجد ملامح المجتمع العراقي في بعض أعماله.

لكن المتفق عليه ما وقعت فيه الحركة الأدبية من ضغط، خاصة في مجال القصة والرواية مما أدى إلى التأخر في نتاجها وأدى أيضاً إلى «التأخر في ظهور الجيل الإبداعي الذي ولد في رحم مقاومة الاحتلال»<sup>(٢٦)</sup>، وبعد انقطاع دام أكثر من عشر سنوات، صدرت المجموعة الأولى المشتركة في القدس عام

١٩٧٧<sup>(٣٧)</sup>، وقد اجتوت على سبع و عشرين قصة لأربعة عشر كاتباً من الضفة وغزة، وكان من بينهم زكي العيلة حيث شارك في قصتين هما (جميزة الحرامي) و(غيمة وتزول).

بدأ زكي العيلة بنشر نتاجه القصصي عام ١٩٧٦ عبر صفحات جريدة الاتحاد ومجلة الجديد في حيفا، ومجلة الكاتب المقدسية، ثم صدرت له المجموعة الأولى (العطش)، في عام ١٩٧٨ عن دار الكاتب بالقدس، وقد تضمنت أربع عشرة قصة وهي (خماسية الوهج، الحقيقة، الحجارة، حب مع سبق الإصرار، اللوز لا يتأخر عن ميغاده، عبور، نجوم تحت الشمس، العطش، الجنور تصعد للتل، عطيا الصابر، أشياء كثيرة، حرمان، مذاق آخر للمخاض، ينزل المطر ساخناً)، وعلى أشرها دخل السجن، وقد تناقلت الصحف العربية في حيفا و للقدس نبأ اعتقال الكاتب زكي العيلة، فبتاريخ الجمعة الخامس من أكتوبر (تشرين الأول) ١٩٧٩ نشرت جريدة الفجر المقدسية خبراً - نقلًا عن الاتحاد الحيفاوية- تحت عنوان: الكاتب الفلسطيني زكي العيلة، جاء فيه "اعتقلت سلطات الاحتلال الإسرائيلي في قطاع غزة المحتل الكاتب الفلسطيني المعروف زكي العيلة منذ مساء الخميس الأسبق، ولا يزال معتقلاً حتى كتابة هذا الخبر، وكانت السلطات قد استدعت العيلة عدة مرات في الماضي لاستجوابه، وكان في كل مرة يخضع للإهانات، والتعذيب، دون أن توجه إليه تهمة واضحة.. إن اعتقال هذا الكاتب يأتي ضمن سلسلة الإجراءات الإرهابية التي تتخذها سلطات الاحتلال ضد رجال الفكر في قطاع غزة". كذلك فعلت صحيفة اللطيلة المقدسية. التي نشرت الخبر ذاته منسوباً إلى صحيفة الاتحاد بتاريخ ١٩٩٧/١٠/١١م.

والملاحظ أن الصحافة المقدسية تنشر الخبر بعد أن تنسبه إلى الصحافة الحيفاوية، فما السر في ذلك ؟ يقول زكي العيلة كانت الصحافة المحلية تعتمد على إرسال بعض الأخبار التي تعلم أن الرقيب الإسرائيلي سيطش بها إلى صحيفة الاتحاد في حيفا المحتلة عام ١٩٤٨ ثم تعيد نشره منسوباً إليها<sup>(٣٨)</sup>،

حتى تحصل مسئولية نشر الخبر إلى صحيفة الاتحاد الحيفاوية التي تخضع لقوانين أخف وطأة من القوانين المفروضة على للصحافة الصادرة في القدس.

بعد شهرين من مغادرة السجن يصدر زكي العيلة مجموعته الثانية (الجبل لا يأتي) عن دار الكاتب بالقدس في العام ١٩٨٠، وتحتوي المجموعة على جميع القصص التي قادت زكي العيلة إلى السجن، وكانت قد صدرت متفرقة في الصحافة الحيفاوية والمقدسية. وهي (سلا من لحم، ما بعد النوازل، الكلاشينكوف، أبو جابر يصل الأحراش ثانية، الوصول، لا خيار ثالث، الجبل لا يأتي) يتبادر إلى الذهن تسالول من خلال المكتوب، لماذا الطباعة في حيفا والقدس، والإجابة ليست بحاجة إلى تفكير، فقد حرمت سلطات الاحتلال الإسرائيلي الطباعة بكافة أنواعها في الضفة وغزة، ولا توجد آلة كتابة إلا في المؤسسة الرسمية فقط، وهي من أخطر الأجهزة المحرمة في الضفة وغزة.

في هذه الأجواء الثقافية المعتمدة، مع عدم وضوح الرؤية، وغياب الأفق السياسي، والإحباط المسيطر على جميع مناحي الحياة في الأرض المحتلة بالإضافة إلى سيطرة ثقافة الإرهاب على جنود العدو يصدر زكي العيلة أكثر من خمس وثلاثين قصة قصيرة، ضمن خمس مجموعات وهي:

١- العطش، دار الكاتب، القدس، ١٩٧٨

٢- الجبل لا يأتي، دار الكاتب، القدس، ١٩٨٠

وهي التي نعتمد عليها في بحثنا لأنها تتطابق مع المدة الزمنية للبحث وهي من (٦٧ - ٨٧). أما بعد ذلك فقد صدر له:

١- حيطان من دم، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، ١٩٩٠

٢- زمن الغياب، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، ١٩٩٨

٣- بحر رمادي غويط، اتحاد الفلسطينيين، القدس، ٢٠٠٠

٤- وله كتاب جيد عن التراث الشعبي بعنوان (تراث البحر

الفلسطيني - دراسة تراثية)، دار الرواد، القدس، ١٩٨٢

وسوف نحاول دراسة المجموعتين الأوليين دراسة في المضمون والشكل كما نذكرنا في المقدمة.

أولاً: جوانب المضمون

### ١- بداية التفاؤل والخلاص

لقد انطلق أدب المقاومة من أرض الالتزام ومن التزام الأرض، وكشف عن طريق الممارسة والمواجهة، أعماقه وأبعاده<sup>(٢٩)</sup>

وحقق في هذا النطاق أدباً يستحق الوقوف والدرس، فلم يعرف أدب المقاومة "ظاهرة التخلي ولا للتصل ولا العتاب ولا العويل، كان يمارس إدراكه لدوره ومسئوليته.. فهو لم يكن رفاهاً، ولكنه كان دائماً التزاماً بالسلاح والجمال والمثل"<sup>(٣٠)</sup>. يقول خيرى منصور: "بينما كان حزينان فاصلاً في الشعر العربي خارج الأرض المحتلة، بحيث شكك الشعراء بأنفسهم وتراثهم ووجودهم ذاته، جاءت دفقة الأمل الجديدة من الأرض المحتلة، ولعله أمر بالغ الدلالة أن أدب المقاومة في الداخل أكثر تفاؤلاً وإقبالاً على الحياة بعد هزيمة حزيران"<sup>(٣١)</sup>.

لا شك أن أدب الأرض المحتلة يقع ضمن الأدب الملترزم، وما بطرحه بقوة من التبصير بالوسيلة، وأشكال احتفاظ الإنسان الفلسطيني بمقومات كيانه، بالانتماء إلى خط المقاومة، وهو بذلك من الأدب الثوري، حتى أننا نجد في قصص زكي العيلة ألوان البطولة والتحدى، تصور طبيعة الصراع المرير من أجل الوجود، وتحدد مصير الناس وقضاياهم، إن قصص زكي العيلة تتخبط في جحيم الفعل، والفعل المقاوم هو قانون شخصيات قصصه كما يعلى عليها واجبها للوطني المسلوب، فالرفض للواقع إذن هو أقوى سمات أدب الأرض المحتلة الإنساني، وطلبها الأبرز<sup>(٣٢)</sup>.

يحاول زكي العيلة رسم طريق الخلاص من بيت العنكبوت الذي وقعنا فيه، خاصة سكان الأرض المحتلة، من خلال تجاوز الواقع برمته مسترشداً بالرؤية الاشتراكية الثورية، يحاول كاتبنا البحث عن الخلاص من خلال الواقع



المليء بالعبث والقهو والفوضى والحمة، أن يخرج الإنسان الفلسطيني إلى أعلى، فوق الجراح، ليتعرف على أسباب الهزيمة، ثم تجاوز هذه الأسباب والانطلاق بمجتمع جديد، بوعي جديد، بعيداً عن التلخف والاستبداد الطبقي، إنه يحاول بث روح المقاومة في وجدان القارئ، لأن إنسانية الإنسان تتمثل في الاستمرار في نضاله وكفاحه، ومصرعه للمرير لأن ذلك ينقذ الإنسان، يقول بائع السلال في قصة (سلال من لحم): (مشم شاردد.. الضايغ اللي بيشردد، والزلمة اللي بيضل) ص ٢١.

كما يقول الحاج (عليان أبو خاطر) لحد أبطال قصة (ما بعد الدوائر): (يبريدون تفريغ للبلاد.. تكبير الأمور.. نفخ الأشياء وتحويلها.. ما لا يرضيهم يصبح تهمة) ص ٣٥ زكي العيلة هنا لا يكتب عن الحرب، فالحرب ليست موضوعاً خارجياً يمكن وصفه والكتابة عنه وعن شخصياته، للحرب عنده حالة شاملة يغرق فيها الكاتب وموضوع كتابته ورواه.

ليست للمقاومة نشاطاً عسكرياً فحسب، بل يرافقه نشاط سياسي واجتماعي واقتصادي، وثقافي أيضاً، لأن العمل الأدبي هو فعل حضاري ثوري، وكثيراً ما يسعى الاستعمار إلى التخریب الثقافي، لأنه الموصول إلى إضعاف الذاكرة، وإلغاء الوشائج القومية، وهذا ما حاوله الاحتلال الإسرائيلي، وقد وضعنا ذلك في درسنا للحياة الثقافية في فترة الاحتلال، ويبدو أن كتابة القصة القصيرة جاءت نتيجة وعي هؤلاء الأدباء بأهميتها في مواجهة التغيرات التي تعترى المجتمع الفلسطيني بعد حزيران ٦٧، لأن الأدب تعبير عن مجتمع يتغير، بهذا المعنى يضع زكي شهادة جديدة وخاصة، إنها عتبة التحولات في حياته وفي كتاباته، فهو يشهد على الحالة، ويعلق موت الخيارات عندما يكون الانفجار شديداً وهائلاً، فليس أمامه إلا خياراً واحداً (لكنني تمسرت في الأرض) العطش ص ٦٦ (صرت ترى للبلد كل البلد بوضوح تام من خلال مسامات البندقية) للجل لا يأتي ص ٩٧ هنا يصل الكاتب إلى الأعماق الكبرى التي فرضت عليه، فهي أعماق بطعم الموت.

يرتكز زكي العيلة في معظم قصصه إلى نكبة ٤٨ وضياع الوطن والبيارة، يتضح ذلك في مجموعته (العطش)، حيث يجسد التصاق الفلسطيني المشرد بأرضه، لكن هذا الجيل عاجز عن الفعل فيسلم الأمانة إلى الجيل الصاعد، الصغار، لأنهم الأمل والتفاؤل نحو المستقبل، فهو يؤجل فعل الطموح إلى الجيل الجديد علمهم يتخلصون من قيود الجهل إلى آفاق العلم والثورة:

{وخلف الأسوار كانت الصبية ما تزال تمشط شعرها الرمادي مترقبة  
طلته.. وكان ثمة ثلة من الصغار تقف على أسلاكها وقال طفل لنفسه في براءة:  
لو أن مناغاتي تصلها باقة من مطر..  
.. ولتشقت السماء عن مطر..

تهلوت أمامه كتل للريح القاتمة..} حب مع سبق الإصرار ص ٣٠  
على الرغم مما تعانيه القصة من واقع ثقافي مغلق، فإن غالبية هذه القصص إن لم تكن كلها كانت تناقض الاحتلال، وتتخذ من الشاب الفلسطيني الصاعد رمزاً للمستقبل الآتي

وفي صراع بين القديم المنهزم وبين الجديد الطموح يدور الحوار التالي:  
لنوقف الشيخ ولتقرب منه لوالدان..  
سأل الولد الأول :

هل ستمطر السماء بعد قليل يا سيدي؟  
نظر إليهما الشيخ في غضب وزعق في نفور:  
وما أدراني

بل ستمطر..

هتف الولدان في صوت واحد.. و.. وانتلق المطر {العطش ص ١١.

ولعل أهم ما في رؤيته السياسية أن قصصه تقرأ للمستقبل وتطرح السؤال التاريخي (انهض أيها السيد.. استيقظ أيها الرجل) العطش ص ٢٩ ثم ما العمل للخروج من هذا المأزق الذي هو نتاج للمأزق العربي.

لقد شهد الطفل الفلسطيني حالات الموت بأم عينيه وصار مشهد السجن والاعتقال والضرب واقعاً يومياً لا فكاك منه، ويزداد وقع هذا المشهد في معظم قصص زكي العيلة، فالقصص هنا لا أثر للرومانسية فيها، سرد يقدم نؤابة الأحداث كأنه يقدم أمراً عادياً، لأن هذا المشهد أثر في نفسية الطفل فيما بعد، فالشاب غسان في قصة (اللوز لا يتأخر عن ميعاده) ص ٣٤ يتذكر حرص أمه عليه:

{خذ بالك من الطرق ولا تتأخر.. وآه من التأخير وللغياب وللبالي (السجن) كذلك في قصة الحجارة ص ٢٣، جاء في الخبر (.. قام جنود الاحتلال بالتصدي لإحدى المظاهرات، وأسفر ذلك عن مصرع إحدى الصبية).

لكن يحاول زكي رسم طريق الخلاص من خلال تجاوز الواقع متكئاً على الأمل من خلال الأطفال - كما يرى- بأنهم أمل المستقبل لتحقيق ما فشل فيه الكبار، وذلك من خلال مناقشة الواقع في أخطر مشاكله وأكثرها تعقيداً في البحث عن الأمل وسط زحام الهزيمة والانكسار، لأن العالم عند زكي مليء بالفوضى والعنينة كما جاء في كل قصص المجموعتين.

كذلك ربط زكي هزيمة يونيو بالعامل المادي من قوى التخلف والبرجوازية، فجاءت رؤيته شاملة متكاملة للحياة والتخلف الاجتماعي، خاصة في مجموعته الأولى العطش، يقول زياد في قصة نجوم تحت الشمس ص ٤٦ {لا بدري لماذا يدعونها المبروكة ويقولون أن بيدها للشفاء.. آه... لو يقر أن يكسر يدها لما وفر}، ويقول زياد نفسه في ص ٥٢ {ود لو يسأل أباه عن سقف بيوت المدينة لكنه خاف، سؤال لم يستطع أن يلغيه من ذهنه طوال الليل. لماذا كان بيتنا من صفح ١١٢} للكتب هنا لا يحسم الصراع بين شخصياته، بل يفتح لهم نافذة أمل من خلال الأطفال الذين هم أمل المستقبل، فالجيل المهزوم يحاول رؤية بلاده من خلال هذا الطفل "إن هذه الظاهرة، وهي ظاهرة الاستعاضة، وخصوصاً الاستعاضة بالأطفال، مهمة جداً إذا أردنا أن نفهم كينونة الألب الفلسطيني، وتحكم الفهم لتاريخي بهذا الألب" (٤٧).

لا تقتصر رؤية زكي العيلة عند تحليل الواقع الممزوم، وإنما تمتد إلى العمل الثوري، فهو لا يؤسس لثقافة الهزيمة كما فعل أمين شنار في روايته (الكابوس)<sup>(٤٤)</sup> الداعى إلى التوكل والاعتماد على حيثيات المجتمع القديم، والعودة إلى الماضي للتقليد والأسلاف الأنقياء، وأن ما حدث هو نتيجة ضعف الإيمان بالله والابتعاد عن تعاليم الدين الحنيف<sup>(٤٥)</sup>.

لا نجد ذلك عند كاتبنا فهو يتكى على الأبعاد الثقافية لتفسير أسباب الهزيمة فهو يحارب الجيل القديم بكليته، وأن أسباب الخلاص لن يكون إلا عندما تُرسم في ذهنك بندقية.. رشاش.. مدفع غير عادي.. تطل من جوفه ومساماته كل عناوين وبوابات البلد} قصة الجيل لا يأتي ص ١٠٢.

على يد جيل جديد لا يؤمن بالخرافات كما في قصته (أشياء كثيرة) ص ٧٠ حينما تحدي الصبي عبد الناصر خرافات الشيخ وذهب إلى البئر فلم يجد أشباحاً تخيف الناس، إن الجيل الجديد المولود من رحم النكبة، يعي شروط المرحلة ولبعدها ليقود المجتمع نحو العقلانية لأن المقاومة هي الطريق الوحيد نحو الخلاص و السقاؤل، إن هذه النبوءة تبهر القارئ بالقدرة على كشف المستقبل، فأطفال تلك الفترة هم قادة الانتفاضة الفلسطينية الأولى عام ١٩٨٧ والتي استمرت سبع سنوات. فما وصفه زكي العيلة في قصص (حب مع سبق الإصرار) و(الحجارة) و(الجنور تصعد السل) و(عطا الصابر) و(كلاشينكوف)، يقول سعدي في قصة الكلاشينكوف {الثورة نفاذ.. كشف.. رؤية.. تراكم بنياني} ص ٤٦ إنه يدل على وعي بمفهوم الثقافة الثورية في تلك المرحلة وهو استعداد لمواجهة الاحتلال.

## ١. تفاصيل الحياة اليومية

"لا يخلو فرع من فروع العلوم أو الاستمولوجيا أو أي بنية من أبنية المعرفة، أو المؤسسات الاجتماعية، أو لا شيء يخلو من هذا القبيل من أثر العوامل الاجتماعية والثقافية والتاريخية والسياسية وهي عوامل تكسب كل حقبة من حقبة الزمن طابعها الفريد المتميز"<sup>(٤٦)</sup>.

لاشك أن فن القص لكتيب مكانة كبيرة في العلوم الإنسانية باعتباره بوثقة تضافر ثقافات مهمة، لهذا سعى عدد من المنظرين أمثال (فريدريك جيمسون) و(بول ريكور) و(تريثان تودوروف) إلى استكشاف الخصائص الشكلية لفن القص داخل أطر اجتماعية وإن أعمال هؤلاء المنظرين تبين مساحة الفن القصصي ودلالته بالنسبة للحياة الاجتماعية ذاتها في آن، وهكذا تحول فن القص من نسق أو نموذج شكلي إلى نشاط تتلخى فيه السياسة والحياة اليومية<sup>(٤٧)</sup>.

تدور معظم قصص زكي إن لم تكن كلها حول موضوع واحد كباقي زملائه للكتاب في الأرض المحتلة حول فلسطين وما آلت إليه القضية، ومقاومة الاحتلال، ومسئولية الطبقة العليا للمحايدة في صراع المجتمع ضد الاحتلال العسكري، فالموضوع هنا متصل اتصالاً مباشراً بالإنسان والوطن وهمومه الكبرى، فهي تصور حالة الباقين في قطاع غزة وترصد حركتهم، في مكان فلسطيني محدد، وفي زمن فلسطيني مغدور، يقول زكي العيلة عن هذه المرحلة "كانت مرحلة ما بعد ٦٧ قاسية جداً على أبناء الشعب الفلسطيني، فالبيوت مدمرة، والعائلات مشتتة ولا اقتصاد ولا عمل على الإطلاق، حتى المواد التموينية غير متوافرة، والحالة للنفسية مرهقة جداً، لكن كان لدينا إصرار عنيد على مقاومة الاحتلال"<sup>(٤٨)</sup>.

قد تكون ممارسات القمع العنصرية للاحتلال من أكثر القضايا التي ألح الكتاب على تناولها، فهل يعود السبب في ذلك إلى وضوح الممارسات الإسرائيلية العنصرية ضد الفلسطينيين؟ أم يعود إلى أن بعض الكتاب قد

عابثوها وكتوتوا بنارها ؟ فانعكس ذلك في نتائجهم، وهذه التساؤلات مجتمعة تحمّل في طياتها مضمون إجابتها، فهي التي دفعت القاص إلى تناول الحياة اليومية في كتاباته<sup>(٤٩)</sup>.

إن قصص زكي العيلة تنغمس في الهموم المعيشة بجرأة، وتقرأ وتحلّل وتفسر أزمة هذا الشعب ووجوده على الأرض، وتطرح وتجسد شخصيات إنسانية مهمة وصانقة لكتوت بويلات الاحتلال، والماضي الحزين الذي لا يحب سماعه، ورغم ذلك اليأس قصصه تقدم لنا بعدها الإنساني في طرح أسئلة المصير العربي ومحاولة دفع القارئ إلى نظرة نقدية شمولية تخلصه من الاستلاب والقهر، وتعود به إلى الواقع المنكسر لنقده والتمرّد عليه.

فقد طالعنا هموم الحياة السياسية عند العتبات الأولى للنصوص، لنغنيء بإحساس الكاتب ورويته، وتضع القارئ في لجة الأحداث السياسية المأساة<sup>(٥٠)</sup>. بعد منع التجول داخل المدن والقرى الفلسطينية إحدى مظاهر القمع الجماعي لكسر إرادة الجموع والأفراد، بما يحمله هذا المنع من إجراءات قمعية أخرى مثل الاعتداء على الأفراد وممتلكاتهم والاعتقال، وإذلال الناس بشتى الوسائل، كما جاء في قصة الخيار الثالث عن مشهد دخول جنود الاحتلال الإسرائيلي أحد بيوت المخيم لتقترب الأختية الثقيلة.. تتدافع في ساحة الدار..

- ليش انخرست.. تكلم.. قل..

غضب كثيف يكاد أن يهرسه..

- الدار قدامكم فتشوا زى ما بكم..

.. وأحني رأسه نقادياً لصفعة..

.. الحائط البعيد، والانتظار أمر قهري..

الأيدي فوق الرؤوس.. اسطوانة وحفظناها ص ٨٥

لسم يكن الغضب اليومي عند كاتبنا "مجرد انعكاس للتطهير السياسي وأعمال المقاومة، وعلى الأصح أنه كان موازياً لهما، يذخيهما كما يتغذى منهما،

فقد كانت له أصوله الفكرية، ووظيفته الوجدانية في هذه المرحلة الخطيرة من حياة الأمة<sup>(٥١)</sup>.

فالطفاء لن يستطيعوا أن يحجبوا النور، كما أنهم لن يستطيعوا اقتلاع الجذور، ومشهد (الكندرة) في قصة (أبو جابر) عندما أراد أخذ حذائه عن الأرض وجموع الناس تجرى أمام الدبابات الإسرائيلية فأراد أحد الجنود أن يعاقبه، ولكن أبو جابر قال {المسألة كندرة فالتة لا هي فشكة ولا هي لغم} ص ٦١ وأخذ بالصراخ في وجه الجندي.

هذا المشهد يكشف لنا صورة الجلادين الطغاة، وقد أصبح الإرهاب طبيعة فيهم، حتى أنهم لا يستطيعون التخلص أو التحرر منه، لقد ماتت فيهم المشاعر الإنسانية، ففي القصة نفسها مشهد الرجل العجوز الذي مات من البرد على مرأى من جنود الاحتلال، وقد منعوا أهله من مساعدته.

لقد ماتت المشاعر الإنسانية السليمة لدى الإسرائيليين ونسوا أن هذه للجموع المضطهدة هي بشر، هم أحرار يدفعون عن أنفسهم إرهاب السلاح الإسرائيلي الفتاك وأنهم طلاب حرية وعدالة، مما دفعهم للموت من أجلها وليس من أجل الموت فقط. لهذا كانت ثقافة المقاومة وشحن نفوس الجماهير بمشاعر التمرد والرفض على كل ما هو قديم أو استغلالي أو محتل.

إن الهم اليومي يتحول إلى ممارسات يومية تتحمل الشعارات جزءاً كبيراً من تيسيره، فكانت للكتابة الأدبية انعكاساً لهذه الممارسة اليومية الراضية للواقع العسكري والسياسي الذي أفرزه الاحتلال بعد ٦٧، فالمملوك المقاوم في جو مشحون بالعار والبارود والرعب يخلق شخصيات بشرية تكف عن أحداث القصة.

سيطر على قصص زكي هم الواقع العسكري والسياسي المعاش، مما جعلها تمتاز بالصخب والوضوح في تصوير الحالة اليومية لإطلاق النار، وملاحقة الصبية والشبان داخل أزقة المخيم، بالإضافة إلى واقع السفر ففي

قصتي (غيمة وتزول) و(الوصول)، يصور للكاتب دافع السفر لدى الفلسطيني عبر جسر الأردن، بتصريح إسرائيلي، ينوق المواطن كل أصناف العذاب والإهانات من أجل الحصول عليه فالقصة الأولى (غيمة وتزول) ترصد تداعيات نفسية للشخصية المحورية (عياض) تارة إلى الماضي في قريته، وضحكات حفيده (أمين) وما يعانيه المسافر من نقل الضرائب على الحقائق الخاصة، ومصادرة الكثير من الأمتعة، وأحياناً خلطها ببعضها حتى لا يستفيد منها المواطن، فيقول عياض: لماذا يقول لحفيده: أيقول أنهم قد دلقوا كل ما معه من حذاء؟ ص ٦٨، وكما يقول في الوصول: لربك يلطف من التفتيش والدوريات ص ٧٧.

نتيجة لهذا التعسف لم يعد أمام القاص الفلسطيني من خيار غير المقاومة، فهو عندما يكتب لا يصف الحياة اليومية للفدائي، بل أصبح جزءاً منهم يقاوم ويحرض، وأصبحت كلماته شعارات مهمة من واقع الاحتلال تحاول للقصة أن ترصد وضعها وترسم لها خطوط المواجهة مع هذا الواقع<sup>(٥٧)</sup>.

تخرج للقصة من هذا الواقع معبأة بالآلام الحياة اليومية وتشعباتها لترصد جو المقاومة، وليقترب أكثر من ردود فعل الجماهير للنتيجة عن ظروف الاحتلال.

نلاحظ كيف يصير كتاب القصة القصيرة على موقفهم المقاوم في إطار ما هو معروف بالانترام الاجتماعي والسياسي في وقت واحد، إنه التزم نحو تحرر الوطن من خلال إدراك دور الكلمة تقضية الانترام ليست نظرية مجردة. ولكن وعياً عميقاً ومسئولاً لأبعاد المعركة التي وجد نفسه في صميمها<sup>(٥٨)</sup> وإذا أردنا التعرف أكثر على حياة الفلسطيني في الأرض المحتلة لا يستلزم ذلك من خلال كتب التاريخ الرسمية، بل من خلال قراءة أدب الأرض المحتلة، فهو توثيق كامل للحياة اليومية بتفاصيلها المجروحة، وآمالها المكبوتة.



باستطاعتنا من خلال دراستنا هذه القصص أن نرصد حركة الواقع للإيجاد نمط عام من خلال تأثير هزيمة يونيو على قصة الأرض المحتلة، لأن هؤلاء القصاصين استطاعوا رصد الواقع اليومي واستلهم أحداثه وتطوراتها، هنا نستطيع القول إن أثر الهزيمة قد حُرِفَت القصة عن وظيفتها، فالواقعية المباشرة ورصد الأحداث المتلاحقة جعلت الكتاب يهتمون أكثر بالمضمون التحريضي المباشر على حساب الناحية الفنية، وسندرس ذلك في مكانه من البحث.

تعد قصص الأرض المحتلة بحق شاهداً على واقع الحياة الفلسطينية ومقاومة شعبها للاحتلال، بكل ما لديهم من وسائل، منها الكلمة المحرصة بما تمتلكه من وعي قومي ظهر في نتاجهم القصصي، وقد لا تكون نماذج قصصية ترتقي إلى مثيلاتها في الوطن العربي لكنها أعمال أدبية تستحق الاهتمام لأنها تطرح إشكالية الكتابة القصصية في الأرض المحتلة من اعتماد الأسلوب التقليدي، أو اللغة الشعبية كمهل خصب لتجربة الكتابة القصصية<sup>(٤١)</sup>، وإن تسجيل الحياة اليومية والتعامل العادي والبسيط لا يجرّد القصة من دفتها الإنساني ولحظتها المتشعبة برائحة الحياة ودفء أفساسها، فإن تشخيصها الإنساني ينبثق من هذه التفاصيل، حتى غدت القصة نصاً محكياً يوازي الواقع بكل إشكالاته، أو تشبيهه كثيراً أو قليلاً، لهذا فهي أشبه بالوثيقة الحقيقية، فيختلط لدى المتلقي شكل الوثيقة التسجيلية، على ما يبدو أنه شكل جديد للصياغة الإبداعية، لهذا جاءت قصة الأرض المحتلة كأنها الحياة نفسها بعد حزيان. الحياة هنا درامية لأنها تمثل ذروة احتدام الصراع بين الحدود القصوى لمكوناتها مع مكان ضيق، الضحية في مجابهة الجلاء، المناضل الأعزل المدجج بقناعاته والمسكون بعناصر الضعف الإنساني المشروع في مواجهة المحتل المدجج بأحدث آلات البطش والتكوير، مع غياب تام لوسائل الإعلام في تلك المرحلة.

لقد حاولت قصة الأرض المحتلة تسجيل التجربة الإنسانية الكاملة لحدوث انطلاقاً من التوغل التفصيلي في التجربة الحية، إن قصص زكي العيلة تمثل نموذجاً لهذا الصراع المفتوح بين الحاكم والجلاء في أشد لحظاته كثافة

ودموية، هذه للتجربة الحية هي نقطة الارتكاز في معظم قصص زكي، وإن كان القاص مستنزفاً في اليوميات الصغيرة والجزئية، هذا الاستغراق النصيلي للحياة اليومية تجعله شاهداً عليها، وهذه إحدى سمات قصص الأرض المحتلة وإحدى إشكالاتها.

لقد دخل التوثيق والتسجيل للقصة الفلسطينية سواء بوعي من الكاتب أو دون وعي دليلاً على توتر الحياة وتغيرها المستمر أمام ناظره، فسعى بكل وسيلة ليوثق الحدث ويسجل أيامه ليكون شاهداً مهما تغيرت الحياة، وكأنه بذلك يمثل ضمير الشعب الجمعي الذي يصر على تثبيت الهوية والذات والمكان والحق. وهذه التسجيلية أداة من أدوات الإدانة والتحريض<sup>(٥٥)</sup>.

لا شك أن ثقافة الكاتب ومعرفة التحصيلية ضرورية في هذا الموقف، لكن هذا لا يكفي، ولا يمكن الاعتماد عليها وحدها في تفهم واقع الحياة، إنها أداة مساعدة فقط، أما التفهم الحقيقي للحياة فلا يتحقق إلا من خلال التجربة والمعاناة، فاختراط الأديب في الحياة ومعاناته لها إلى أقصى حد يطيقه هو ما يمكنه من تفهم دقائق الحياة وتصيلاتها، وإدراك العوامل الفعالة فيها، أما المعرفة للتحصيلية، فمن شأنها أن تساعد عملية التفهم والتحليل، وتخلق رؤية خاصة بالكاتب، وترشده إلى كيفية الخلاص من المأزق، أو الخلاص الجماعي<sup>(٥٦)</sup>.

ركز كاتب الأرض المحتلة أحداث قصصه من داخل الأرض المحتلة لهذا جاء فضاء قصة لداخل أقل رحابة وأقلّ كما تمتلكه قصة الخارج، فقد استطاع الخارج أن يطور قصته مع تطور القصة العربية في أفكارها<sup>(٥٧)</sup> مع تفاوت المستوى في كل قطر ولدى كل قاص.

لم نجد عند زكي العيلة أو غيره من كتاب الأرض المحتلة اهتماماً ملحوظاً بما يجري خارج الأرض المحتلة، خاصة كتاب القصة، قد نجد هذا عند الشعراء، لأن كتاب القصة لازلوا في مرحلة كشف الذات وتحسس النبض، فالحدث الأكبر لديهم كان الحفاظ على نواتهم داخل الأرض وعدم الخروج منها،

فلم نلاحظ في قصصهم اهتماماً ملحوظاً بالقضايا العربية خارج الوطن، وهل هناك قضية أكبر من هزيمة ٦٧ وتداعياتها، يقول زكي كان المتوقع من كتاب الخارج أن يتابعونا ويكتبوا عنا لا أن نتابعهم نحن أو نكتب عنهم، نحن المحاصرون تحت السياط، ومع ذلك كنا نترقب كل كلمة نقال، وكل فعل يحدث نحو إعادة تشكيل الجيوش العربية<sup>(٥٨)</sup> لكننا نلاحظ أنهم رصدوا ما يؤثر على حياتهم، وكتبوا ذلك خاصة عن شخصيات أبنائهم التي تسافر إلى الخارج ثم تتحقق بصفوف المقاتلين، لأن هذا يؤثر على علاقة أهلهم في الداخل وعلاقة سلطات الاحتلال بهم، سواء على مستوى الاستدعاءات والموال أو على مستوى هدم المنازل، يقول الحاج عليان أبو خاطر في قصة (ما بعد الدوائر) عندما أرسلت المخابرات الإسرائيلية استدعاءً حول ابنه الذي سافر إلى لبنان ثم لم يرجع: {لايف على الجماعة.. إذا طلب هالبلاد عليه العوض

ثلاثة أصحاب.. ريك يستر من هالتهمة

الاستدعاء يخص هذا الموضوع حتماً..

للتأثير عليك يعني للتأثير على ابنك

ماذا يعمل ابنك في بيروت؟ لماذا تأخر؟

ابنك مخرب ويعمل مع المخربين} ص ٣٣

هذه العلاقة بين الدلخل والخارج، علاقة نضال نحو إزالة آثار العدوان، أما أحداث الخارج الأخرى، فلم أجد ما يدل على حضورها في قصة الأرض المحتلة، لأن الدلخل يولجه العدو يومياً ويرى وطنه بعينه، فالتعكس حقدهم على سلوكهم اليومي.

## ٢. الرؤية الاجتماعية

عمد أدباء الأرض المحتلة إلى الربط بين القضايا الاجتماعية والقضية السياسية، معتبرين ذلك صيغةً لا بد من تلاعبها، لتقوم بمهمة المقاومة، لكن زكي العيلة ذهب إلى أبعد من ذلك حينما ربط بين قضية التحرر الطبقي<sup>(٥٩)</sup>

وبين قضية التحرر الوطني، وعلى هاتين الجبهتين خاض زكي العيلة المواجهة، ليخلق أدباً مقاوماً شديد الوعي.

كانت جنسية الصراع الاجتماعي بعد ١٩٦٧ امتداداً للنكبة ٤٨، وهي من أهم نتائجها الاجتماعية، فقد وجدت طبقة معدومة كانت فيما قبل تعيش على أرضها، فأصبحت عالة في مناطق جديدة في مخيمات اللاجئين، وتنتظر مساعدات الهيئات الدولية، وبعضهم يعمل خائماً في أرض ليست له، وفي المقابل أوجدت النكبة طبقة عليا، تتمثل في ملاك الأراضي وكبار التجار، وكبار الشخصيات المتنفذة لدى الإدارة، ومن خلال معايشتنا للمرحلة نقول: إن هذه الطبقة تعاملت مع الاحتلال عام ٦٧ متمثلة في مصالحها، أو على الأقل كانت محايدة هدفها الاستفادة من الامتيازات التجارية التي يمنحها العدو للمحتل لهذه الطبقة، أدى هذا إلى إحسان عامة الجماهير في الأحياء الشعبية والمخيمات بالظلم الطبقي والتهور الاقتصادي، مضافاً إلى قهر الاحتلال وقراراته العسكرية ضدهم.

تعامل ككتاب الأرض المحتلة مع رجل المقاومة في الداخل والخارج على أنه الأمل الوحيد فهو النقيض الإيجابي لمأساة يونيو، باعتبار المقاومة أولى الخطوات الصحيحة لطريق طويل وشائك، ورأى هؤلاء الكتاب أن العمل الفدائي وحده لا يكفي إن لم يدعمه العمل الاجتماعي المناقض لسلوك الاحتلال وإفرازاته، فهو سلاح فعال ليقظة الجماهير ووحدتها الوطنية، ويتمثل ذلك في قصة (سلا من لحم)، عندما يقول الصبي عن البرجوازي {.. رصاص.. يتمسك بالخوف إلى مفصله} ٢٢ وفي قصة (نجوم تحت الشمس) يقول الصبي لوالده لماذا كان بيتنا من صفح {٥٣}. لقد تخرط كاتب الأرض المحتلة، ودخل الأرفقة البائسة الفقيرة ليضيء الزوايا المظلمة في عالم المخيمات، وهذا يفسر نجاح القصة في غزوة أكثر منها في الضفة الغربية، فقد كان الحصار على غزة أكبر، في حين توافرت لكاتب الضفة الغربية حرية نمجية للحركة إلى الأردن والخارج.

يحمل الكاتب بين جنباته هماً اجتماعياً، فبالإضافة إلى هموم الاحتلال، تأتي الطبقة العليا لتستغل هذا الوضع لصالحها، يسجل زكي للعيلة هذا الصراع والاستغلال في قصة (أبو جابر يصل الأحرار ثانية) (الفنية يا.. خال.. وجها.. اسألني أنا.. طول عمرهم يجرجروا فينا.. في بياراتهم.. في مصانعهم.. حمير شغل عندهم.. سخرة.. واللي ما بدو مع ستين قلعة.. يسف حصو.. يسف شقف.. يسف تراب هو ولولاده.. مش فارقة..) ص ٥٢، يقول سميح القاسم في مقدمته لمجموعة (الجل لا يأتي) منذ هزيمة حزيران ١٩٦٧ وملامح هذا الوعي الطبقي تردّد حدة وعمقاً في الألب الفلسطينية، إنها ظاهرة مباركة ولا ريب، بيد أننا نظل مطالبين بالحر من السقوط في مطب خطير، نخش في المعادلة: الاحتلال - الرجعية - الجماهير. إنها معادلة دقيقة فلا يجوز بأي حال من الأحوال أن يدفعنا للحرص على مصلحة الجماهير إلى فقدان التوازن في طرح العلاقة بين الاحتلال والرجعية.. ورغم كون البيارة التي يشتهيها المحتلون جزءاً من أملاك إقطاعي أو برجوازي عربي كبير، فنحن ملزمون برؤية البيارة بمعزل عن مالكها" ص ١٠.

إذن لا بد أن ندرك أن الفارق بين جوهر الصراع وهو مع المحتل وبين الاختلاف مع الرجعية، لهذا يكون لازماً وضع الأولويات في المقدمة وهو محاربة الاحتلال، فالكاتب زكي للعيلة لم يفقد رؤيته السياسية والاجتماعية، لأن الصدام الأهم، هو مع الاحتلال وتأجيل الصدام الطبقي، ثم يتجاوز ذلك إلى المصلحة الوطنية العامة.

يقول الصبي زياد في قصة (نجوم تحت الشمس) عن هيئة المدينة {الدور والعمارات العالية.. والسيارات عن كل لون.. والشوارع واسعة.. والمرجيج للي بدو.. الخ} ويقول في مكان آخر متجاوزاً هذه الرؤية (تنبعث من مكان ما من بين تلك المنازل - يقصد المخيم - غير الصحية.. قذائف.. انفجارات.. اشتعال.. تطاير.. أجزاء من بناية مركز الجيش.. نصف مجنزرة.. شاحنات عسكرية) ص ٤٠.

ركّز زكي العيلة كثيراً على الصراع الطبقي، لكن لهم الأكبر كان الصراع السياسي والعسكري مع المحتل، لهذا أخذ للصراع مع العدو حيزاً أكبر في قصصه. وللافت في أعمال زكي أنها تحتوي على كمية كبيرة من المعلومات عن المجتمع الفلسطيني في عهد الاحتلال، وما تعرض له من اختراقات وانتهاكات وما يروده من أمل بالحرية، وصمود مقابل القمع العسكري وما يحتويه من صراع بين الأجيال الجديدة الصاعدة وبين الجيل القديم، يقول الشاب في قصة (حب مع سبق الإصرار)، محاوراً الشيخ حسن ونفسه:

{ - الصبر مفتاح الفرج }

-- زعق بها " الشيخ حسن " فامتألت كراسات التلاميذ بها حالاً

-- وفي اليوم التالي عاد يقول لهم وأصابعه تغربل لحيته:

-- يا عيني على الصبر...

-- ويا عيني ع الصبر حتى الثمالة:

-- هل حدث ذلك منذ سنة؟ ألف سنة؟ لا يدرى

لقد قالت له ذات يوم ووجهها ينضج بالدفء

-- لا مكان للمتولكين على هذه الأرض.. هذا زمن المكافحين

-- انهض أيها السيد... استيقظ أيها الرجل { ص ٢٩ .

رغم سيطرة لهم اليومي المقاوم على موضوعات قصص زكي العيلة فإن الصراع الطبقي، أو الاستغلال الطبقي سيطر على جزء من أحداث قصصه، وقد تكون ثقافة هؤلاء الشبان اليسارية دفعاً نحو ذلك، ثم إن معظمهم من أبناء الطبقة للنزى المسحوقة، عاشوا الفقر والجوع حتى النخاع، فلا غرو أن يعبروا عن ذلك في أعمالهم الأدبية.

### ثانياً: الشكل الفني

إن العلاقة بين الواقع والخيال أدى إلى تشابك معقد، يقود إلى تعجير الطائفة القصصية، فكلما عمل القاص على إسقاط أحد المركبين خلال الآخر، تدفقت عناصر الخيال القصصي، وبلغت مرحلة عالية من الحساسية التعبيرية

للقصة حتى مرحلة الرمز والتجريد بعيداً عن الواقع الخالص أو الخيال الخالص<sup>(١٠)</sup>.

من الصعب أن نضع حدوداً فاصلة بين الشكل الفني للقصة وبين أدائها التحريضي، لا يعنى هذا أننا لا نستطيع تلمس بعض الشكليات المتميزة في قصص زكي العيلة، مع ولع الإرهاب الذي يعوشه كاتب الأرض المحتلة، ومع معاناة تجربة حقيقية، لا يبحث القاص عن مجاوزته للواقع على مستوى المضمون فقط، لكنه يبحث كذلك عن المجاوزة على مستوى الشكل.

على صعيد واقع الأرض المحتلة، تبدو الآمال في الحصول على الحرية ضئيلة، لهذا يلجأ الكاتب إلى تحقيق حريته من خلال الكتابة القصصية، ومحاولة جعل الشكل معادلاً لحالة التمزق التي يعيشها سكان الأرض المحتلة، سواء بوعي أو بدون وعي، محاولاً الوصول إلى مواز لحرية المضمون بالسيطرة على حرية الشكل وامتلاكه، هنا يعبر القاص في لحظة الإبداع عن كثافة التجربة، فيقوم بعملية تكسير القيود الداخلية في نفسه، لأن تحقيق رغباته المناقضة للاحتلال لا يتحقق على أرض الواقع، فيقوم القاص بتحقيق توازن من خلال تكسير قيود الشكل الفني، لأن التوتر هو سمة الموقف فيقوم الكاتب بتفريغ لشحنات التوتر، فيحقق توازنه النفسي عند الانتهاء من كتابة عمله<sup>(١١)</sup>.

#### ١- الرمز

ولأن للقصة أداة المرحلة بجانب الشعر فقد أثنى الكاتب استخدام أدواته التعبيرية والتشكيلية، واستجاب قدر استطاعته لما تطرحه الرؤى الجديدة لفن القصة، كوسيلة لتسجيل الأصداء النفسية والسياسية، لكن الملاحظ أنه لم يكن تأثير هزيمة يونيو في الأرض المحتلة كما هو لدى زملائهم في الوطن العربي، تقول الباحثة فاطمة الزهراء "ولعل من آثار تلك الهزة النفسية والقومية أنها دفعت ببعض الكتاب إلى التفكير في مسائل فلسفية ميتافيزيقية تتصل بالوجود والقدّر"<sup>(١٢)</sup>، وكان تفكير الجيل الجديد في الأرض المحتلة مغايراً، فلم ينظر إلى السماء حيث المخلص بل نظر إلى واقعه التمس وارتبط بأحداث الواقع المؤلم

وقد استخدم الرمز وسيلة فنية وأمنية للتعبير، وتداخلت الرمزية الموضوعية والرمزية الفنية في قصص هؤلاء الشبان، لكن رمزياتهم بقيت بسيطة لم تبلغ المستوى التجريدي من خلال الأسلوب واللغة بقدر ما بلغته عن طريق غرابة الموقف، والجنوح إلى تفاصيل الواقع الدقيقة، وانفعال الشخصيات.

كانت للحاجة ماسة إلى الرمز باعتباره طريقة فنية للتعبير عن مجموعة من الأفكار الانفعالية لدى زكي العيلة، مستخدماً الإيحاء والتلميح ليصل إلى منطقة حساسة في النفس، ولتمنح الأفكار للباطنية شكلاً خارجياً لتصل في النهاية إلى تجسيد طموحاته وأفكاره في شكل فني، وإلى تحقق رؤيته إلى واقع الحياة تحت ظروف الاحتلال القاسية، وتعليمات جنوده اليومية في المخيم.

تضح أن زكي العيلة لجأ إلى الرمز باعتباره وسيلة تعبيرية تبتعد بعمله الفني عن المباشرة، ويلجأ إليه أيضاً بدافع من الحاجة إلى أسلوب يحقق العمق والشمول في تجسيد الحياة الإنسانية للأشخاص الذين يعيشون حياة مناقضة للاحتلال والقمع. وقد أسهم أيضاً في ذلك ظروف للكاتب الأمنية وهروباً من مقص الرقيب وأوامره العسكرية، لكن ذلك لا يصل بالكاتب في رمزه إلى درجة الغموض والإبهام في مجمل قصصه.

ومن هنا يأخذ الرمز مستواه الفني في بناء القصة وشحنها بالإيحاءات والدلالات، ونورد هنا مثلاً على الرمز غير الغامض، في قصة (ينزل المطر ساخناً)، عندما حاول السجهاء شق أهد الشبان المعترضين على السلوك الاجتماعي والسياسي لهم {حشروا رأسه عبر الأنشطة، تلاحقت دقات الطبول.. فرقع في الهواء شيء.. تتلألأ الحيل ضارباً بنيو له السوداء وجوه المنعوفين على الأرثك.. ترنح للمادة وعمهم الفزع.. سار الفتى.. كان المطر يهطل ساخناً من بين أصابعه.. التمتعت الأجواء.. رعدت.. تراجعت الأرثك.. تنهمر الضوء ساخناً ساخناً مثل للمطر} ص ٩٧ للرمز هنا واضح فجيل الشباب هم المستقبل الواعد والجيل القديم لا بد له أن يتراجع.



## ٢- الشخصيات

لعل من أبرز السمات الفنية لقصة الأرض المحتلة ما تتميز به لشخصيات من حركية وتفاعل مع الأحداث، لأن القاص لا ينطلق من نماذج متخيلة لأبطال يمارسون حياتهم وعواطفهم ومواقفهم ضمن ملوك نمطي يفرضه الكاتب، فهو يسجل تجربة إنسانية حقيقية بكل ما يسيطر عليها من عوامل الصمود والتردد.

لا تعيش شخصيات هذه القصص حياة عادية، ولا تمارس ذلك النوع من السلوك البشري المعتاد، لكنها تخضع بغير إرادتها لتجربة مغايرة، ومعاناة مكثفة في مواجهة الجلاء، مما يتيح لأعقق النوازع والمكونات الإنسانية أن تستقر وتتفاعل في إطار هذه العلاقة غير العادية بين المواطن وسلطة الاحتلال، لهذا نجد لشخصيات قصص زكي العيلة سمات أهمها: التردد، التمرد، القوة والضعف، مليئة بالأمل واليأس، إنها شخصيات درامية بالمعنى الكامل للكلمة.

تعانى هذه الشخصيات في أغلبها من الصخب، وأزيز الرصاص، والمسيارات المصفحة، والطائرات، وقد شحن الكاتب شخصياته بدوافع لمقاومة هذا الصخب الناتج عن الاحتلال فنجد شخصية صالح تتخذ شعاراً (مابيشيل الراس إلا اللي ركبها) ليأغصن البارود مشنتل} ص ٦٥.

ومن الشخصيات التي ركز عليها زكي العيلة، شخصيات الأفندية، وهي شخوص قاسية فظة جشعة، مهاندة للاحتلال، محايدة، وفورد هنا نموذجاً لذلك في قصة (أبوجابر يصل الأحراش ثانية): حينما يختبئ في إحدى العمارات خارج المخيم:

{.. دقيقت على الباب الجواني لما انهديت..

خفت يكشفني الذق.. ركزت جنب الدرج..

شوية إلا واحد بيطل.. زلمه ما بتعرفه راس من رقبه..

طوله رايح في عرضه.. وملمع حاله على الآخر..

لما شاف الكلاشكوف، اتخبع، قلت له وصلني بس لأول

المخيم.. هز رأسه، الميارة خربانة.. لما شفته هيك  
تقيت في وجهه..

- أخ.. هذي لشكال زى الحية ما في منها غير القرص والمضرة.. {  
ص ٥٢

نتيجة للحياة الطبقيّة الصارخة التي عاشها زكي العيلة، فقد اتخذ من  
عامّة أبناء الشعب وهم الطبقة المسحوقة موضوعاً لبعض قصصه، في أطار  
لهم الشعبي، موضحاً طبيعة العلاقات الطبقيّة بعد النكبة، محاولاً إبراز جوهر  
التناقضات التي تعاشها الطبقة الكادحة، لأن جوهر التناقضات يكون مع  
الاحتلال لكن للكاتب يضع الطبقة العليا المتصالحة مع الاحتلال لمصالحها  
الخاصة، مما يزيد من حدة الصراع وحركة المجتمع نحو التناقضات<sup>(١٣)</sup>.

إذا حاولنا البحث عن صورة المرأة في قصص زكي العيلة فسنجدها  
تتدرج في قالبين قد لا نجد ثالثاً لهما وهما المرأة التقليدية، والمرأة المدافعة عن  
الرجل، والصورة الأولى معروفة في القصة العربي وهي المرأة للمحافظة على  
زوجها وأولادها، أما الصورة الثانية وهي أيضاً موجودة كثيراً في الروايات  
والقصص الفلسطينية خارج للوطن ودخله، لكن الجديد هنا هي المرأة المواجهة  
مع جنود الاحتلال ورجال مخابراته، هذه هي الشخصية التي ركز عليها زكي  
العيلة، فهي المرأة للدافعة للرجل نحو النضال والمدافعة عنه في غيابه أثناء  
استجواب رجل للمخابرات الإسرائيلي له كما في قصص (خماسية الوهج)  
و(حب مع سبق الإصرار) في العطش وقصة (أبو جابر يصل الأحراش) في  
الجبيل لا يأتي، أما المرأة المقاتلة، التي تحمل السلاح فلا وجود لها في قصص  
زكي العيلة رغم وجود مثل هذا النموذج في الحياة النضالية في الأرض المحتلة  
لكن لم يستطع زكي أن يلتقط مشهداً للمرأة المقاتلة كما فعل غسان كنفاني في  
(أم سعد) و(أميل حبيبي في (المتشائل).

كذلك غاب في قصص زكي للمرأة الإنسانية، وهل يعيب الكاتب أن  
يرصد المجتمع بما فيه من حالات العشق الإنساني ؟ أم أن الكاتب والمجتمع

مشغولان بالنضال؟، وهذا هو هدف الأديب عند الكاتب، والغريب أننا نلاحظ عسكرة حالات العشق بين الرجل الثائر وزوجته حينما يقول لإقبالها وقد عسكرت صورتها بين ضلوعه} ص ٣٦ للعطش.

وقد حصلت آثار شخصية جندي الاحتلال على حيز كبير في قصص زكي العيلة، وهي تحمل سمة واحدة فقط هي الاعتداء والقتل، نلاحظ قلة الحضور الجسدي للشخصية اليهودية في قصة الأرض المحتلة فهي شخصيات حاضرة غائبة، لكنها فاعلة ومؤثرة في معاداة الطرف الفلسطيني، فالإسرائيلي هو سبب كل المصائب التي تحيق بالشخصيات، وهو سبب التوتر والخوف والقلق، وظهورها يكون قليلاً وبدون سمات جسدية واضحة، لكن بسلوك إجرامي بشع.

مما يدفعنا إلى ملاحظة أن شخصيات زكي العيلة في معظمها شخصيات مقهورة مضطهدة وهذا القهر الدخلي "يعوق الحرية، يقدر ما يحول دون النسيب، وهذا ما يقصر أن كثيراً ممن قهروا واستوعبوا القهر تقصاً واحتواء، خرجوا من هذه الخبرات أعرق ثراء وأقدر إبداعاً" (١٤).

وهي أيضاً شخصيات مندفعه، فلما نجد شخصية هادئة متزنة تخطط وتفكر على المستوى البعيد، فقد غاب نموذج هذه الشخصية عن معظم أعمال زكي، مما أدى إلى غياب الحديث عن السلام أو الدعوة له ولو بالإشارة، إلا إذا كان نحر الاحتلال يعني لحظة حضور السلام، وهذا ليس بالضرورة، ولنأخذ نموذجاً لحالة القلق والتوتر التي تعيشها معظم شخصيات قصص زكي العيلة:

{الربيع الأخير من الليل.. هرولة.. أقدام مندفعه.. رشاش الوحل.. قنوات صغيرة متناثرة.. رذاذ المطر.. ينتزع الخطوات، الحطة تغطي أنفسيه.. صدره يلهث بحنف.. تمر بالقرب منه وجوه كثيرة.. لكل صوب الجورة.. كل المسافذ تؤدي إلى الجورة.. سيارات عسكرية تركض خلف الكتل البشرية.. أن تتأخر.. أن تتعثر يعني ذلك أن تكللك الهراوات.. تنقلت الأحنية.. عشرات

الأحذية.. لا وقت للتسهل.. لا وقت لالتقاط الحذاء الهارب، الانحناء يعني حفنة من اللكم أو البصق أو الصفع.. الجنود يملئون كافة المنافذ والأطراف.. لا وقت لانتقاء المطرحة.. لا مجال للاختيار.. تجلس فوق الماء، فوق الوحل، لا يهم، المهم أن تجلس وعلى الفور} قصة (أبو جابر يصل الأحرار) ص ٥٨.

نسمع في الحوار الدائر بين نقاد قصص الأرض المحتلة مقولة مفادها: أن للكتاب هنا لم ينجحوا في خلق نماذج إنسانية في القصة القصيرة<sup>(٦٥)</sup>، فيكون الرد أن النقاد لم يستطيعوا الكشف عن مثل هذه النماذج مثل نموذج (أبو فخر) في قصة الجبل لا يأتي ذلك العجوز المقيم في مخيم جبالياً للاجئين الفلسطينيين، لكتشف أن باب بيته في قرية بينا التي شرد منها عام ١٩٤٨ موجود في سوق المخيم للبيع، لكنه رفض شراؤه، لأن الباب دون بقية البيت والأرض لا يعنى شيئاً، إن العودة هي أن يذهب هو إلى أرضه وبيته، لا أن يأتيه الباب إلى مخيم للجوء واليهوان.

وهناك نموذج آخر إنه (حمدان) في قصة (الجنود تصعد التل) عندما ذهب حمدان لزيارة بيته في المجدل بعد حرب ٦٧، حيث توحد الوطن تحت الاحتلال الإسرائيلي، وقد حاول حمدان زيارة شجرة الجميزة التي زرعها مع والده قبل النكبة لكن اليهود أشبعوه ضرباً، وعاد إلى المخيم وهو لينظر في مجموعة الصغار وابتسامته واسعة تغلف وجهه) ص ٦٨.

ساكنون صريحاً مع نفسي ورغم تعاطفي مع كتاب القصة القصيرة في الأرض المحتلة وهم في أغلبهم أصدقائي أو مجالين لي، لا أستطيع أن أقرر أن هناك نماذج إنسانية واضحة المعالم نستطيع فرزها من مجموع إصدارات قصة الأرض المحتلة، والسبب أن عرض الشخصيات في مجملها عرض خارجي بعيداً عن الاستبطان الداخلي، ولأن خلق شخصية إنسانية نموذجية بحاجة إلى وعي عالي للمستوى، وثقافة موسوعية، وإلى كاتب يحتل مكانة عالية من الخبرة الأدبية مثل إميل حبيبي وغسان كنفاني.

### ٢- الزمان والمكان

أولاً- يتعامل الكاتب مع الحدث باعتباره حدثاً تاريخياً بعد يونيو ٦٧ وهي فترة صمود المخيمات للحفاظ على ذلتها ولإبعاد قضيتها، لهذا جعل مكانه في الأغلب مخيم اللاجئين الذي يعيش فيه الكاتب منذ ولادته، فهو يتحكم فيه وفي أزمته تحكماً ولقياً بحرية لا تتوافر لحركة جنود الاحتلال وهم يجوسون أزمته ثم يغرقون، ففتوه بهم البوصلة، إن طبيعة المكان هنا تحدد حركة أبناء المخيم العارفين بتفاصيل خريطته، وكذلك تحدد حركة جنود الاحتلال البطيئة والتأهية داخله.

يتمتع الكاتب بمعلومات كافية عن المكان وعن سكانه، فهو مكان مؤقت قبل يونيو ٦٧، لكنه أصبح مكاناً دائماً بعد ذلك، فازدادت احتمالات التقيّد، لهذا صار المخيم مكاناً دائماً للتمرد على الاحتلال وقبوره.

إن غوص الكاتب بالمكان، وعدم بعده عنه جعل خياله مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بهذا المكان، مما أضعف احتمالات الإبداع المكاني لديه، فالكاتب لم ير غير المخيم، ولم يعيش في غيره، لهذا كانت قصة أبناء الشتات أكثر إبداعاً في المكان لأن إمكانية الاختيار لديهم واسعة.

تتور أحداث قصص زكي العيلة في مخيم جباليا، وهو مخيم مشهود له بالثورة الدائمة ضد الاحتلال و في محاولة من الكاتب للسيطرة على عالمه، حرص على أن يكتب عن هذا المكان في معظم أعماله، وهو مكان حافل بالأسرار، وعمق الأغوار، وتعدد التيارات، وقد دخله الكاتب من عدة مداخل ومحاور، مما شكل جمالية ذات دلالة، أبرزها: أن المخيم أصل للحياة وأسطورة المشردين بنماذج مختلفة، وهو رمز تعبيرى لحياة المجتمعات الفلسطينية بعد نكبة ٤٨، وبعد حرب ٦٧، وما طرأ عليه من تغيرات سياسية وثورية، وتفرغ الأجيال للثورة القادمة.

ينبغي التوقف عند المخيم بصفته مكاناً طارئاً، يعد من أهم مظاهر التشرّد وشواهد القضية، وقد تغيّرت للرؤية نحوه عندما تحول من مكان طارئ مادّته الخيام إلى مكان دائم مادّته الاسمنت والقرميد، ثم الاسمنت المسلح في السبعينيات بعد ثلاثين عاماً للعودة إلى البلاد، معنى هذا بقاء الحالة المشردة، وبقاء المخيم ليؤدي دوراً بارزاً في قصص زكي العيلة، وهو يشكل النقيض للصارخ للأمن والحرية، بل والحياة المستقبلية، وقد عكست قصص زكي العيلة مأساة اللاجئين، كما عكست العلاقة بين العمل الفدائي وحياة المهانة في المخيم، فسيها تسجيل حاد للحياة التي عاشها اللاجئ، لهذا كان من الطبيعي أن تكون المخيمات أول من تفاعل مع الثورة، بل هي مركزية لطلاقة الثورة، جاء على لسان أحد أبناء المخيم في قصة (الكلاشينكوف): {الثورة نفاذ.. كشف.. تراكم بنياني.. لا يبقها إلا أبناء المخيم} ص ٤٦.

عندئذ يتحول المخيم من مكان للنزول والمهانة إلى التمرد والثورة على مراكز الطغيان والاحتلال، فيدخل المخيم وأبنائه عالم الحرية والانطلاق نحو الخلاص<sup>(١٦)</sup>، لأن الماضي هو الوطن والحاضر هو المخيم والقيد.

فيصبح المخيم في أعماله عنصراً رئيسياً في نسيج المرد والجمالية اللبنانية التشكيلية للقصة، وهو المكان الجغرافي المحدود، وغير المحدد في خيال المتلقي، لأن الأحداث تجري فيه مع أماكن أخرى أضاف إليها من ولّعه ما يناسب الموقف. ونستطيع تحديد مستويات فضاء المكان في قصص زكي العيلة على النحو التالي:

١- المكان الإطرالي: وهو المخيم، حيث تعيش معظم شخصيات قصصه بعد نكبة ٤٨، وفيه توظف الأحداث الكلية والجزئية، فهو يحتوي صلب الحدث وشخصياته، ومنه يخرج الخيال والتذكر في قصة العطش تقول أم إبراهيم لم يمت بذكرتها يوم دخول إبراهيم المدرسة. لم يسمعها المخيم من للفرح.. مرت في ذهنها صورة أبو إبراهيم بقمبازه المخطط وشاربه الكبير وأكتافه العريضة.. ولمع في أعماقها سؤال:

- ترى هل شرب أبو إبراهيم من ماء البير؟؟

- إن بيل ريقى إلا بير للبلد...

طلعتها صورة صبية حلوة تقبع قرب بئر.. وفي يدها كوز فارغ من

للماء ص ٦٢

تتذكر بلدتها التي أجبرت على الرحيل منها عام ١٩٤٨ وتعيش في  
المخيم، لكنها تتذكر أيام البلد وبير البلد، فلن يطفئ عطش أم إبراهيم إلا بئر  
البلد الذي لا زال في انتظارها.

٢- المكان المرجع: وهو المكان قبل النكبة، حينما يرجع الخيال إلى الدار  
والبيرة والبلد قبل الرحيل عنها، كثير من الشخصيات تتذكر أحداث  
طفولتها ونكرياتهم، يقول غسان في قصة (اللوز لا يتأخر عن ميعاده):  
(هذا المكان مكاني، الطريق هي هي.. لم تتغير.. كل حصة فيها مطبوعة  
في خارطة ذهني.. هنا تميل الطريق إلى الوعورة، وهناك تبدو أكثر  
تعبيداً.. وعلى هذا الجانب تنتصب شجيرات اللوز) ص ٣٦.

٣- المكان الجزئي: وهو إما خارج المخيم خاصة شارع مدينة غزة للرئيسي أو  
لحى البرجوازي فيها، أو جسر الأردن الموصل بين الأرض المحتلة  
والأردن، وهي أماكن جزئية كما في قصة (حرمان) و(خماسية الوهج)  
و(نجوم تحت الشمس) في مجموعة العطش و(سلا من لحم) و(أبو جابر  
يصل الأحراش ثانية) و(الوصول) في مجموعة الجبل لا يأتي.

ومن أهم عناصر المكان الجزئي قرية (بيننا) وهي القرية التي هجر  
منها أهل الكتائب عام النكبة، فعندما يتذكر زكي قريته الأصلية بيننا يتحول  
أسلوبه إلى الشعرية لنتعلق معه بهذه القرية المنمرة على ساكنيها عام ٤٨، ومن  
فلت منهم أقام في مخيمات اللاجئين في قطاع غزة، نرى زكي العيلة ينتقلنا معه  
كي نعيش وقائع هذه القرية وأحداثها داخل زمانها ومكانها، ويستخدم هنا  
المونولوج الداخلي لأنه الأكثر على استبطان الهم الكامن في صدر الفلسطيني

ونموذج ذلك في قصة (الجبل لا يأتي) وفي قصة (أشياء كثيرة) في مجموعة العطش.

ثانياً - المخيم بأرقه وبيوته الصغيرة من حيث هو مكان قصصي ضيق ومحدود، لكن القصة حرة في حركة الزمان والأمكنة الضيقة عموماً تكسب الصراع الدرامي حدثاً، وتعجل في انسياب الزمن وتزيده وضوحاً، مما يجعل العمل القصصي شديد التوتر<sup>(١٧)</sup>.

غير أن الزمن في قصة زكي له علاقة بأرقام مرسومة في ذاكرة الفلسطيني مثل ٤٨، ٥٦، ٦٧، فالزمن هنا يمكن أن يرى من نقطة ثابتة خارجية، فيؤدي إلى التداخيات، والمشاعر الداخلية في مخيمات البؤس والشقاء، لقد ترك الزمن الخارجي الذي يشكل البنية الأساسية في مجموعة (الجبل لا يأتي) بصماته الواضحة في حركة الشخص، وتشكيل نفسيته، بينما الزمن في مجموعة (العطش) في أغلبه داخلي، لأن الكاتب هنا يركز على الصراع الطبقي، فهو يرى أن الطبقة العليا هي سبب كل هذه المصاعب، يقول عطا الصابر:

{- الأمر ليس بيدي يا سيدي

لقد فقدت ذراعي منذ عشرة أعوام

- ممنوع العمل هنا

- ملعونة هذه الأيام، وملعون هذا الزمن { قصة عطا الصابر ص ٧٢

لأنه زمن داخلي يعبر عن لحظة معيشه مكسو بزمن خارجي منذ عشرة أعوام، في حرب النكبة عام ٤٨.

#### ٤- السرد واللغة

١- اعتبر زكي العيلة نفسه جزءاً من حرب المقاومة ضد الاحتلال حينما يقول في مقدمة (العطش): { للكلمة في لغة الحارات المحشوة بالبحر.. وبالبرق.. وأرصفت الجوع أكثر من منطق ومذاق ووميض، فلتصعد



الأقلام.. الجذور المسكونة بحبات العرق.. الدم.. المطر.. وتكون للشمس بص ٨.

مفهوم الأدب لديه أن يكون لعامة الناس لا لصفوتهم فقط، فإن لغة الشعب هي الوسيلة المثلى لهذا الوصول: "ليعبر عن روح الشعب وهويته، على نحو تعجز عنه المسكوكات (الكلاشيهات) النبيلة والمثيرة للمشاعر" (١٨). إلا أننا نرى أن لغة الأدب هي لغة الفن، وهي غير لغة الثورة والنضال.

تتشكل البنية اللغوية عند زكي العيلة من مستويين على وجه العموم: المستوى الأول: لغة السرد التفصيلي التقريري المباشر. والثاني: لغة التذكر والمناجاة "ويعبر المستوى السردى التقريرى للغة الرواية عن محاولة للتعبير عن الواقع كما هو بغير تزويق" (١٩).

وهو أسلوب يعبر عن ضيق المسلفة بين الأنا الساردة وبين الواقع المعيش بشكل حميم، لهذا تختفي الاستعارات في الأسلوب السردى، وتكثر أفعال الحركة كثرة بالغة، لكنها بدون حرج، إنها لغة بعيدة عن حضور للصورة الأدبية المتعددة الزوايا، فقد حاول إعادة خلق الواقع بلغة سهلة تؤدي هدفها المؤقت في تأجيج المشاعر، وتحريض القارئ.

يتكون المستوى الثانى من التذكر والمناجاة مما جعل زمن أحداث المجموعتين يعود إلى عام النكبة وحتى لحظة الكتابة في نهاية السبعينيات، وقد تنهمر ذكريات الكاتب المحفوظة في ذاكرته من قصص سمعها من أبناء بلدته (بيننا) قبل النكبة، لينعكس تأثيرها على رفض الاحتلال والجوء إلى المقاومة من خلال تفاعل شخصياته مع زمنها الحالى وذكرياتها السابقة. وفي محاولة من الكاتب لخلق أجواء تختزل الزمن ويجعله في قبضة الكاتب، بل قل في قبضة شخصياته، بالمونولوج الدخلى "إذ يلاحظ أن حالة الضياع والبؤس لا يعدها إلا رجوع السرد يزمم الخطاب إلى عقب التاريخ" (٢٠)، أي بالارتداد في حركة الزمن من عام ١٩٨٠ حيث زمن الكتابة إلى عام ٤٨ حيث أحداث النكبة في

بلدة يينا، ويتر البلد الذي يسد الظما، ثم النكبة حيث التشرّد، لأن حياة السارد الآن هي امتداد لهذا الزمن وتداعيات أحداثه، فهو يحكى من خلال ذكريات أفراد عائلته، أن الوطن الحقيقي (فلسطين التاريخية) لا زالت تمثل مفهوم الوطن لدى هؤلاء، فكانت رؤيتهم منحصرة بين واقع ذكريات الأصل بالماضي، وبين رصد الواقع وتحليله وتشكيل أحداثه، ولا شك أن رفض الاحتلال وحلم العودة إلى الوطن هما جوهر الموضوعات عند زكي العيلة ومجايليه في الأرض المحتلة " لأن الارتداد إلى الماضي، إلى تجربة ٤٨ سوف تكون دافعاً إلى تجسيد الفعل في الواقع المعاش" (٧١)، جاء في قصة ( الوصول) في مجموعة الجبل لا يأتي (خيوط رفيعة جداً يفصل ما بين مصطلحي المغادرة أو النزوح، وغير أن للمصطلحين يقدون في النهاية إلى نتيجة واحدة. ترك البلد.. إجبار ما على ذلك للترك.. كل المصطلحات والمقاييس الزمانية والمكانية تكتسب تقاسمها عبر تداخلات الواقع المستمر..

- (يا ولداه على المسية) (٧٢).. قالها أحد الركاب متمثلاً ومستحضراً ذكرياته..

ص ٧١.

إن محاولة كتاب الأرض المحتلة تشكيل بناء فني كي يواجهوا واقعهم الخائى لم يوقعهم في الحوار الممل أو المسطح حينما استخدموا المونولوج الداخلي بكثرة، لأنه الأكثر على وصف مجرى الشعور، وقد أدى اهتمام زكي العيلة بتفاصيل الواقع وجزيئاته إلى التوسع في استخدام المونولوج الداخلي، وذلك لمحاولة تتبع أفكار العالم الداخلي والاقتراب من طبيعته المتدفقة " وإن كان المونولوج الداخلي ليس أصلح الوسائل الفنية لبيان تلك الأفكار" (٧٣)، لأن بيانها يحتاج إلى طرق عدة، وحوار جنلي للمحاورة بين العالمين الداخلي والخارجي.

ينطبق هذا مع الحالة النفسية للشخصيات وما تشعر به من خوف وقلق وثورة مكتومة، تريد أن تنطلق معبرة عن الرفض، فلجأ للكاتب إلى المونولوج الداخلي حتى تغلظ انفعالات الشخصية حبيسة جدران صدره (٧٤)، إن تلمس للكاتب لحالات القهر الداخلي لدى إيمان الأرض المحتلة دفعته لاستبطان هذا

الهم عبر المونولوج الداخلي للشخص، ليظهر ما في الذات الإنسانية من ضعف قد يتحول إلى قوة كامنة ضد الاحتلال وممارساته.

٢- يساهم المرد في تطوير الحدث ودفعه إلى الأمام أي تطويره بحيث يصبح حدثاً متكاملاً متطوراً من خلال سلوك الشخصية وأفعالها، يمازج زكي لغته بين الحوار والسرد. فالحوار يظهر اهتمامات الشخصية ومستواها و يظهر الفكرة الأساسية ويلمح إلى ما حدث بين الشخصيات وإلى الارتباط النفسي بينهما وبين الحدث الخارجي.

لتضح لنا أن ما كتبه زكي العيلة في هاتين المجموعتين محل الدراسة أنه قد استخدم فيهما ضميراً واحداً هو ضمير الغائب، عدا مقاطع الحواريات عندما يتحدث الشخص عن نفسه فإنه يستخدم ضمير المتكلم كما في قصة (الوصول): «لأن أستطيع إكمال المفرة، لقد نسيت هويتي في البيت» وكما في قصة (الجنود تصعد الجبل) يقول أبو جابر «حطيت الشيد في للجورة، إلا وصوت رصاص، وفوج غربان شارد من جهة القل» ص ٦٥ .

وحتى ينجح الكاتب بربط الألب بإطاره الاجتماعي فقد لجأ إلى شعرية اللغة، لأن ذلك يساعده في الوصول إلى الجماهير، وذلك لأهمية الموسيقى كعنصر من عناصر التعبير فيه، والاستخدام الخاص للغة<sup>(٧٠)</sup>.

ولما كانت القصة تحتاج إلى شبكة علاقات بشرية تعيد إليهم الأمل، وتمنحهم قيساً من نور بعد أن بخرت لهزيمة حلمهم في العودة، فإنها بحاجة إلى زراعة تربية جديدة عمادها الشكل الفني والمضمون المتفجر، ولغة شعرية تتساق مع نفسية الجماهير.

نرى هنا أن الاتكاء على اللغة الشعرية، يعد تعويضاً عن النقص في الجانب الفني، ومرحلة تجريبية تعتمد على التعبير الشعري دون الدخول في العوالم النفسية للشخصيات بطريقة تجريدية، ولأن الشعر هو الأقرب إلى نفسية الجماهير، حاول زكي العيلة أن يطعم ألبه القصصي بلون أدبي آخر، إنه

للشعر، لما له من سطوة وقوة نفاذ تحريضية قد لا تتمتع بها القصة القصيرة، يقول فخري صالح "يتميز زكي العيلة بلغة قصصية شفاقة تقترب في لهجتها من الشعر، بالإضافة إلى قدرتها من خلال لغة الشعر الإشارية والدلالية في لمحات متميزة ومتفرقة في القصة للتناقض مع الواقع" (٧٦)، ونستطيع أن نقسم قصص زكي العيلة في هذا الاتجاه إلى قسمين: قسم استخدم فيه اللغة ليعوض به الضعف النفسي، لكن تبقى القصة غير متماسكة مثل قصة (الكلاشنكوف) في الجبل لا يأتي وقصة (خماسية الوهج) في العطش.

وقسم آخر كانت لغة القصة جزءاً من الحدث، والقصة هنا تنكس على توازن بين أداتين هي الحركة الشعرية ذات الحساسية الخاصة، والحدث القصصي الواقعي المغمم بالمأساة والأسى، وهنا تتشكل القصة، مثل قصة (اللوذ لا يتأخر عن ميعاده) في مجموعة العطش، وقصة (الجبل لا يأتي). "إن لغة الشعر قادرة على إعطاء القصة روحاً جديدة، وهي بحاجة إلى القاص للقدار على الإمساك بخيط التبادل في تدخل الأنواع الأدبية" (٧٧) وهذا ما يميز أسلوب زكي العيلة في تلك المرحلة وذلك باستخدامه مفردات منفصلة متتابعة، حتى تتلام مع حركة الأشخاص وسرعة تدفق لفعالاتهم وحركتهم السريعة، جاء في قصة (لا خيار ثالث): لمنزوع كما الآهة.. بجواره ولده.. تترقص الكشافات.. دفعه.. عظام يده اليمنى تكاد أن تتصدع.. تنشق.. طرقات ساخنة.. نصيينا.. نصيبك يا ولدي.. نظرة خاطفة.. طرف عينه.. الضوء المتمايل.. نظرة جديدة من ولده.. نظرة مختلفة.. نفاذه.. نجمة تنكس كل المشائق المبتعة} ص ٨٧، تخلو العبارة من حروف العطف، كي يستطيع خلق المعادل الموضوعي بين الموقف واللغة المعبرة عنه بسرعة وإحساس شديدين تجاه الأحداث اليومية، والفاصلة تعني الوقفات، تفصل دخل الجملة للوحدة، وكاتبنا لا يريد الفصل بين الجمل، ولأن الأنفاس لديه متلاحقة، والتعبير ينبغي أن يكون سريعاً بلا تواصل.

استفاد زكي من استخدام اللهجة الشعبية في مكانها وعلى لسان شخصيات مطحونة لا تستطيع فصحة مشاعرها وهي في حالة غضب

واستفاد، وهذا تعبير عن حميم العلاقة بين الشعب ولغته المحكية، حتى يتمكن الكاتب من الاقتراب أكثر من مشاكله والحالة النفسية له. لكن الملاحظ أن زكي لو غل في العامية إيفالاً يصعب قبوله كلفة مفهومة، كما جاء في قصة (ما بعد الدوائر): { يمكن يطلعوك العصر وبعدها يقولوك قصد... } ص ٣١ هذه تخيلات عبد الرحمن عندما أرسل له الحاكم العسكري بلاغاً للاستجواب. والملاحظ أن زكي يستخدم الفصحى عندما يسرد هو مبحث يحتاج إلى لغته العربية الفصحى وذلك للتعبير عن الاعتزاز واحترام الذات، والمعاناة والغضب، أو عن أي لون من ألوان طيف الواقع والمشاعر الثائرة.

والعامية عندما نتحدث الشخصيات عن حالها وواقعها. وهذا يضيف روحاً شعبية جديدة على أسلوب القص، يقول زكي في حديثي الخاص معه أنا شخصياً لا أستطيع أن أكتب بلغة فصحى مقرة، لكنني عندما أكون في لحظة للكتابة، أكون أنا وسيلة للتعبير عن شخصياتي، فالإرادة هنا تغد الكتابة، ثم أ تدخل بفعل واع في مرحلة التنقيح<sup>(٧٨)</sup>. وقد حاول الكاتب تعميق هذه الروح باستخدام لغة الشعر السياسي لتوثيق ما يدور على ألسنة الناس في تعاملهم مع الاحتلال مثل: يا غصن البارود مشتمل فدائية ص ٦٥ (أبو جابر يصل الأحرار)، ورغم وجود عدد من الشعارات في قصص زكي العيلة إلا أنه تحاشى ترديد الشعارات في غير محلها، فقد استخدمها حينما كانت تنفجر من القارئ المتفاعل مع الأحداث.

## الخاتمة

لا نستطيع القول إن قصص زكي العيلة ورفاقه في الأرض المحتلة تصل إلى حد مستوى مثيلاتها في الوطن العربي، لكنها متقدمة إلى حد ما، فهي بحاجة إلى تطوير أكثر، فقد كتبت هذه القصص في فترة عصيبة، فالمجتمع مهزوم ومشقت على كافة الأصعدة، خاصة الثقافية، هذه الحقيقة لا تغيب عن عين الناقد قصص هذه المرحلة لأنها حتماً ستتعرض على صعيد الرؤية الفنية، فنجد هؤلاء الشباب، ومنهم زكي العيلة، لم يستطيعوا العثور على قالب مناسب لأفكارهم بسبب التفكير السياسي، والفراغ الفكري، والذهول الذي أحدثته الهزيمة "إن حركة الأشكال في القصة الفلسطينية لا تولي فقط حركة الواقع اجتماعياً و سياسياً، وإنما تتدخل مع هذه الحركة.. ولعل التسجيلية الواضحة عند قصاصين كثيرين من القصاصيين الشباب بعد ٦٧، تمثل وهج الانفعال الأني والسريع بحركة الواقع المتسارعة التي تحتاج إلى التبلور حتى يمكن للقصة أن تفهمها وتعيد رصدها" (٧٩).

يبرز أدب زكي العيلة في إطار الأدب الملترزم، فهو يحرض الناس ويبصرهم بوسيلة الحفاظ على الذات الفلسطينية ومقومات شخصيتها عبر الاندماج في سلك المقاومة، فهو أدب ثوري تحريضي، فقصص زكي العيلة مليئة بصور البطولة والتصدي، توضح طبيعة الاحتلال وكيفية الصراع المتواصل والمرير من أجل البقاء والحفاظ على الوجود، فهي قصص تندمج في قرار الفعل، لأن الفعل المقاوم هو منهج شخصيات زكي العيلة، لأنها الطريق الوحيد نحو الخلاص، وهي ترفض الواقع، لأن أهم سماتها الإنسانية، رفض الذل والهوان، ولأن زكي العيلة يخاض للواقعية في قصصه، كان لاختياره للموقف الأكثر تجبراً وتحريضاً، وذلك من خلال اصطياده للحظات المثيرة والمأزومة لبناء القصة.

لا تقسم قصص زكي العيلة المعطى المياسي والهيم العام بشكل جاهز تام للصنع، بل عزّ رمزية وصور مركبة ومتداخلة، لها قائلونها الخاص، ودفعوا للوجداني، وحبسية للريجات المحيطة في التواصل مع الوطن الخارج، وحتى مع الوطن الداخل، وتلك سمة معظم قصص الأرض المحتلة في هذه الفترة، ورؤيتهم للواقع الحزين الخالي من الأمل والضوء، لكن للكاتب يحاول صناعته عبر القصص، ولهذا كثرت لديه استخدام كلمة الشمس كرمز للحرية.

الرؤية هنا ليست ساكنة، وليست سرداً لحياة مجموعة شخصيات ومصائر متضاربة، وليس الزمن زمناً لياً وليس مهتماً بوصف المكان وطباع الشخصيات، بل لديه رؤية كلية تحيط بالشخصية والحدث، والزمن هنا ليس عادياً، إنه رصد لزمان تبخرت فيه الآمال، فيعاود طرح زمن مضى فيه المحبة والنضال. نحاول هنا إيجاز سمات القصة عند زكي العيلة ويشاركه في تلك أعمال معظم مجاوليه من الكتاب في الأرض المحتلة:

١- إنها تصور المجتمع من الداخل وتتغلغل في جنوره محاولة إبراز للتناقضات مع الاحتلال.

٢- تحاول إعادة الأمل إلى نفسية المجتمع العربي بعد هزيمة ١٩٦٧، فهي لا تصور العجز بقدر ما تدعو إلى التجاوز نحو ثقافة المقاومة والتحرير.

٣- نلاحظ أن معاناة الشخصيات هنا، هي معاناة حقيقية، فهي تبذل جهداً كبيراً لتحقيق رؤيتها.

٤- لا تعطى المرأة قدراً كبيراً من الأهمية، فهي تقليدية في الأغلب، مساندة للرجل في نضاله على الأكل بطريقة طموحة.

٥- معظم الشخصيات من عامة الجماهير الواقعية، فهي تعي موقفها ودورها في تحريض المجتمع نحو الثورة.

٦- محاولة الاعتماد كثيراً على اللغة الشعبية المحكية، وهو نوع من التعبير النفسي المباشر لآلام هؤلاء المحاصرين تحت قيود الاحتلال.

٧- لا زالت قصة الأرض المحتلة بحاجة إلى رعاية وتطوير أكثر لأن الحالة النفسية للكتاب بعد ٦٧ أثرت على الشكل الفني سلباً.

٨- ليس هناك ارتباط بالجسور الثقافية والتاريخية والاجتماعية، وكان الاعتماد الكلي على الذاتي وغير الشعوري، فقد تمكن زكي العيلة ورفاقه من تأسيس متخيل خاص بالأرض المحتلة، بشكل خطاباً معبراً عن تقاطع الخيالات في كل مستوياتها المنكسرة والطموحة.

٩- لم يتنازل زكي العيلة في قصصه رغم الهزيمة- عن شبر واحد من أرض فلسطين التاريخية، ولم يعرض حلاً عبر التنازلات وهو ما يخلق تناقضاً الآن بين رؤية الأديب وبين رؤية السياسي في فلسطين.

١٠- نلاحظ في أعماله تطور الوعي بالمأساة الفلسطينية، وقد تحولت القصة هنا إلى جذوة مستعرة بالوعي للذاتي، مما جعل للقصة مفجرة لهذا الوعي، وموقظة لثقافة المقاومة رغم جبروت قوة العدو.

١١- عدم انشغال زكي بالقضايا الذاتية والكونية، إذ بقي الاهتمام بقضية الوطن هي الأساس، لأن الكتابة عنده وسيلة من مسائل ثقافة المقاومة ضد ثقافة الإرهاب الصهيوني.

١٢- من أهم السمات التي يمكن التوصل إليها ويشارك فيها معظم كتاب الأرض المحتلة:

أ- أن الحالة المجتمعية لكتاب الأرض المحتلة هي واحدة في صور الأحلام والمعاناة، مع الاتفاق في الانتماء، لأنهم في أغلبهم من بقايا المدرسة اليسارية، فلا فروقات فكرية واسعة بينهم

ب- أنهم كانوا يمثلون المناضل الضحية في وجه الاحتلال الظالم. هذا التماثل بين معظم كتاب الأرض المحتلة أدى إلى تماثل الموضوعات المطروحة في أعمالهم الأدبية، وقد اختلفوا في زوايا تناول، وفي تقنيات الإبداع.



١٣- إن علامات ذاكرة النص التي تقتصر على الحاضر والماضي في أحداثها العامة والقومية، استحالَت إلى علامات شخصية، توحي بأن كلاً من الرواي والنص قد بلغا درجة كبيرة من الاستقلال والتحرر الموقت من الموصفات التقليدية ومن مقص الرقيب.

الكتابة هي تعبير عن الحرية لذاتية بالدرجة الأولى، كان المثقف هنا يواجه واقعه القسوي وبارود الاحتلال، في الوقت الذي كان يؤسس لنفسه حيزاً من الحرية ومن الفعل الحر أثناء الكتابة، ومفهوم الحرية هنا أن تكون شاهداً للعلاقات التي تتفجر من الداخل لتعيد تجسيد الحلم، والحرية هنا أيضاً اكتشاف بني جديدة للقصة، فضاء يصنع اللغة الحرة وثقافة المقاومة وليس ثقافة الهزيمة.

١٤- اعتمد العديد من الكتاب هذا الأساليب الفنية والوسائل البلاغية المختلفة للتحايل على الرقابة، وتسريب آراء ومواقف ثورية أو متعارضة مع الاحتلال، فصبوا أفكارهم في أطر وقوالب متنوعة منها، الحلم، الحكاية الشعبية، كما تضاعف اعتمادهم على الصور المجردة. ومن المفارقات الغريبة أن الرقابة على الأديب أسهمت في كثير من الأحيان في تنمية عملية الخلق والإبداع، وحفزت قدرات الأديب، وزكي العيلة أحد هؤلاء الذين عاشوا مفارقات الرقابة وتصرفاتها العشوائية، غير أنها كانت عليه نعمة أكثر منها نقمة، إذ شحذت موهبته الإبداعية، وصقلت فنيات التعبير عنده، نتيجة الخوف من الرقابة، فجاءت قصصه أقرب إلى الهمس منها إلى ارتقاع النبوة وشدة اللهجة، رغم الإيقاع السريع، متحرراً من الفواصل، وكأنه يكتفي بالتمليح والإيماء، مع احتفاظه الشديد بدرجة عالية من الصنق والأمانة.

## الهوامش

- (١) قرية فلسطينية ودمرها اليهود عام ٤٨ بعد أن شردوا أهلها، وهي تقع جنوبي بافا بخسة وعشرين كيلو متر. (الباحث)
- (٢) من أكبر مخيمات اللاجئين الفلسطينيين في قطاع غزة، يقع شمالي مدينة جباليا، أنشأته وكالة الغوث التابعة للأمم المتحدة (الأونروا) بعد نكبة ٤٨، وهو عبارة عن خيام، ويسكن الخيمة حوالي عشرة أفراد، ثم تحولت الخيام إلى بيوت تتكون من غرفتين أو ثلاثة مسقوفة بالقرميد والبيوت متلاصقة تكاد تنفجر بالسكان بعد خمسين عاماً من إنشائها، وقد عاش للباحث هذه المراحل في مخيم الشاطئ غربي مدينة غزة، ويفتقر المخيم إلى الخدمات الصحية حيث الحمامات، ومياه الشرب العامة، ولا توجد مصادر رزق أو عمل عدا بطاقة التموين الشهرية التي تمنحها وكالة الغوث (الباحث)
- (٣) في لقاء شخصي معه بمنزله في مخيم جباليا بتاريخ ٢٠٠٤/١١/١١ م.
- (٤) فلسطيني يقيم في العاصمة الأردنية عمان (الباحث).
- (٥) فخري صالح، القصة الفلسطينية القصيرة في الأرض المحتلة، دار العودة، بيروت، ١٩٨٠، ص ١١
- (٦) مجلة أدبية صدرت في القدس عام ١٩٦٦، وقد تبنت للكتابات للشابة، ثم أغلقت عام ١٩٦٦ بفعل إرهابيات الحرب، انظر محمد عبيد الله، ماجد أبو شرار، مجلة القواس، رلم الله ع، ٤، ٢٠٠١.
- (٧) هكذا، والجملة الأفضل عندي (في عهد الاحتلال).
- (٨) فخري صالح، مرجع سابق، ص ٢٤.
- (٩) لقاء شخصي مع الكاتب، مصدر سابق.
- (١٠) خيرى منصور، الكف والمخز، منشورات وزارة الثقافة العراقية، بغداد، ١٩٨٤، ص ٦٥.
- (١١) في لقاء شخصي معه، مصدر سابق.

- (١٢) نفسه.
- (١٣) نفسه.
- (١٤) نفسه.
- (١٥) مجلة للتأثير البريطانية، في ١٩٦٩/١١/٢٨، نقلاً عن ناهض زقوت، انعكاس الإرهاب الصهيوني على الرواية الفلسطينية، غزة، ٢٠٠٢، ص ٨١.
- (١٦) خيرى منصور، مرجع سابق، ص ٢٠.
- (١٧) لقاء شخصي مع الكاتب، مصدر سابق.
- (١٨) فيصل دراج، استبداد الثقافة، فصول، الأديب والحرية، مج ١١، ع ٢، ١٩٦٢، ص ٩.
- (١٩) انظر : خيرى منصور، مرجع سابق، ص ٢٣.
- (٢٠) ناهض زقوت، مرجع سابق، ص ٣٦.
- (٢١) نفسه، ص ٣٧.
- (٢٢) عانى الباحث من هذه الإشكالية، فعندما كنت أعود إلى غزة أثناء دراسي بالقاهرة، ومعى بعض الكتب الجامعية، كان يتم تحويلنا إلى مكتب رجل المخابرات الإسرائيلي وهو (يهودي عراقي) يقوم بغزلة الكتب ومصادرة ما لا يتفق مع مزاجه الخاص، وكان المنع يتم عبر إجراءات أمنية معقدة، ولجان دولية، في حفلات خاصة عبر صحراء سيناء لا يسمح لنا برؤية سوى وجه الجندي الإسرائيلي (الباحث).
- (٢٣) كنت أستغل إرسال دفاتر إجلات طلاب الثانوية العامة من غزة إلى القاهرة بواسطة لجان دولية، لوضع رسائل خاصة داخلها، ويقوم الأستاذ المصري المصحح بإرسالها إلى صاحبها (الباحث).
- (٢٤) ناقد فلسطيني يقيم في بغداد والأردن، (الباحث).
- (٢٥) انظر : خيرى منصور، مرجع سابق، ص ٥٢.
- (٢٦) ناهض زقوت، مرجع سابق، ص ٨٠.

- (٢٧) كاتب وشاعر فلسطيني من القدس، صاحب ورئيس تحرير مجلة الكاتب المقدسية (الباحث).
- (٢٨) محاضرة عبر الهاتف معه، بتاريخ ١٢٥ / ١٤ / ٢٠٠٤م، وذلك لاستحالة وصولي إلى القدس بسبب الإجراءات العسكرية الإسرائيلية.
- (٢٩) ناقد فلسطيني يقيم في غزة بعد مرحلة شتات طويلة (الباحث).
- (٣٠) صحيفة الأيام الفلسطينية، رام الله، العدد ١٠٤٠.
- (٣١) خيرى منصور، مرجع سابق، ص ٥٣.
- (٣٢) فخري صالح، مرجع سابق، ص ٢٥.
- (٣٣) غسان كنفاني، الأدب الفلسطيني المقاوم، دار الأدب، بيروت، دت، ص ٩٣.
- (٣٤) نفسه ص ٨٦.
- (٣٥) خيرى منصور، مرجع سابق، ص ٥٤.
- (٣٦) رجب أبو صرية، صحيفة الأيام، مصدر سابق.
- (٣٧) عن منشورات أفاق بالقدس.
- (٣٨) لقاء شخصي مع الكاتب، مصدر سابق.
- (٣٩) غسان كنفاني، مرجع سابق، ص ١٥٨.
- (٤٠) نفسه ص ١٥٨.
- (٤١) خيرى منصور، مرجع سابق، ص ٤٩.
- (٤٢) أحمد جبر شعت، الواقع والرؤية في مجموعة الدوائر البرتقالية لعبد الله تايه، مجلة للبيان، فلسطين، ١٩٩٥، ضمن مجموعة مقالات، جمعها عثمان جججوح، مقاربات نقدية، منشورات دار الزهرة، رام الله، فلسطين ص ٩٥.
- (٤٣) فخري صالح، مرجع سابق، ص ١٨.
- (٤٤) دار للنهار، بيروت، ١٩٦٨.

## القصة القصيرة المقاومة في الأرض المحتلة

### فكر وإبداع

- ٤٥) شكري عزيز ماضي، انعكاس هزيمة يونيو على الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٨، ص ٦١.
- ٤٦) إدوارد سعيد، تمثيل التابع، فصول، مج ١١، ع ٢، ١٩٩٢، ص ٢٩.
- ٤٧) نفسه ص ٣٧.
- ٤٨) في لقاء شخصي مع الكاتب، مصدر سابق.
- ٤٩) ناهض زغوت، مرجع سابق، ص ٦.
- ٥٠) نبيل أبو علي، في نقد الأدب الفلسطيني، دار المقداد، غزة، ص ٢٥١.
- ٥١) شكري عباد، الأدب في عالم متغير، الهيئة العامة للكتاب للقاهرة، ١٩٧١، ص ١٤٠.
- ٥٢) فخري صالح، مرجع سابق، ص ١٢٩.
- ٥٣) غسان كنفاني، مرجع سابق، ص ١٣٣.
- ٥٤) فخري صالح، مرجع سابق، ص ١٤٤.
- ٥٥) ناهض زغوت، مرجع سابق، ص ١٢.
- ٥٦) عز الدين إسماعيل، الشعر في إطار العصر الثوري، دار القلم، بيروت، ١٩٧٤، ص ١١.
- ٥٧) فخري صالح، مرجع سابق، ص ٣٦.
- ٥٨) لقاء خاص مع الكاتب، مصدر سابق.
- ٥٩) غسان كنفاني، مرجع سابق، ص ١٢٦.
- ٦٠) محمد بدوي، الكتابة والحنين، فصول، مرجع سابق، ص ٢٦٦.
- ٦١) عائدة أدب بلمية، مرجع سابق، ص ١٢٣.
- ٦٢) فاطمة الزهراني، العناصر الرمزية في القصة القصيرة، دار النهضة مصر، القاهرة، ١٩٨٤، ص ١٥٧.
- ٦٣) فخري صالح، مرجع سابق، ص ١٣.

- ٦٤ يحيى الريخاوي، مستويات توجه حركة الوجود، فصول، عدد سابق، ص ٢١٨.
- ٦٥ نظار: فخري صالح، مرجع سابق، ص ٤٣.
- ٦٦ على عودة، فن الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة الفلسطينية للإرشاد، رام الله، ص ١٨٣.
- ٦٧ عائدة أنيب بامية، رشيد ميموني، فصول، عدد سابق، ص ١٢٢. نادين جورديمير، حرية الكاتب، فصول، مج ١١، ع ١٢، ١٩٩٢، ص ٦١.
- ٦٨ نادين جورديمير، حرية الكاتب، فصول، مج ١١، ع ١٢، ١٩٩٢، ص ٦١.
- ٦٩ محمود أمين العالم، ثلاثة للرفض والهزيمة، المؤسسة العربية، للقاهرة، ١٩٨٥، ص ٤٩.
- ٧٠ نبيل أبو علي، مرجع سابق، ص ٢٢٤.
- ٧١ فخري صالح، مرجع سابق، ص ١٣٠.
- ٧٢ قرية فلسطينية مدمرة، يشاهد آثارها المسافرين من غزة إلى القدس.
- ٧٣ فاطمة الزهراء، مرجع سابق، ص ٢٠٥.
- ٧٤ نفسه، ص ٧٣.
- ٧٥ عبد المحسن طه بدر، الروائي والأرض، الهيئة العامة للكتاب، للقاهرة، ١٩٧١، ص ٦.
- ٧٦ فخري صالح، مرجع سابق، ص ٣٢.
- ٧٧ نفسه، ص ٣.
- ٧٨ لقاء خاص مع الكاتب، مصدر سابق.
- ٧٩ فخري صالح، مرجع سابق، ص ٩.

# الاستدارة عند العرب

## مع التطبيق على شعر الأعشى

د. أحمد عبد التواب عوض (♦)

### مقدمة

لم يأكل كتاب "دفاع عن البلاغة" للأستاذ أحمد حسن الزيات (١٨٨٥—١٩٦٨م= ١٣٠٢-١٣٨٨هـ) - رحمه الله - أن يفضل عليّ بفجير مكان من موضوع الدراسة، إذ ولج بفكرة إلى لبّ الاستدارة ميّناً ميزتها في الأسلوب، ومؤرخاً لها، ومعرّفاً لها، ومثلاً بمثاليين لها من الأدب العربي، يبدّ أن لومه لليانين من علمائنا، لعدم تنبيههم للاستدارة في أساليب العربية كان أكبر مشير لبحث هذا الموضوع ودراسته؛ للاستيفاق من صحة لومه أو تصحيحه، فكانت بذرة هذا البحث نتاج اجتهاد في نص للزيات ظننت به الظنون، فأدليت ذلوي لأحقن من ظني أو أزل الظن باليقين، لأبين وجهة نظري في مسألة لومه لياني العرب، واضعاً في الاعتبار احترام التراث والدفاع عنه دون إفلاق العين عن عيوبنا، والدفاع عن علمائنا وعدم التسرع في تقطعهم، ونسبة الغفلة وعدم الانتباه لهم؛ لشيء قد يكونون براء منه.

فإذا كان مصطلح الاستدارة يدور معناه في كثير من اللغات، وبالرغم من ذلك يظل مجهولاً كمصطلح نقدي حديث في أدبنا العربي، ولا يعرفه كثير من محققي في الأدب والنقد والبلاغة بهذا الاصطلاح، وإن عرفوه لا يربطونه إلى أصوله العربية، فقصدت أن أعرف بهذا الفن، باحثاً عن تبه له من العرب، وأطيقه على شاعر عربي جاهلي لتاصيل وجوده في الأدب العربي منذ القدم؛ فكان اختياري لشعر: الأعشى (ميمون بن قيس) لأن ذلك الشاعر فوّق هذا الأسلوب في شعره؛ فتناولت قوالب الاستدارة في شعره وموضوعاتها ومصادرها، بما استبطه من شواهدا لنماذج توضح الاستدارة وأنواعها وتبين أقسامها، وذكرت كلام

(♦) مدرس بقسم اللغة العربية بكلية البنات جامعة عين شمس، والمعار حالياً بكلية الآداب جامعة الكويت.

العلماء والباحثين في هذا الفن؛ بغية إزاحة الغبار عن هذا الأسلوب الجميل من أساليب العربية، وإن كان القول بعدم انتباه البياتيين لهذا الأسلوب على الرغم من وجوده في الأدب العربي صعب التصديق، فتحديد استعمال البياتيين لهذا الفن وكيفية تبنيهم له أصعب في البحث من التصديق وعلمه، ولذا فإن البحث عليه أن يظهر ما إذا كان البياتيون قد عرفوا هذا الفن من عدمه، وما المصطلح الذي استعملوه في دراسته، وتحديد استعمالهم له؟؛ لأنهم ربما تناولوه بأسماء أخرى، فجدد ابن المعتز عند إشارته إلى الأنواع التي يذكرها في كتابه من أساليب البديع في العربية يقول في صدر كتابه (البديع) بعد سياقه الأبواب الخمسة يقول: "... ونحن الآن نذكر بعض محاسن الكلام والشعر ومحاسنها كثيرة لا ينبغي للعالم أن يدعي الإحاطة بما حق يترأ من شلوذ بعضها عن علمه وذكره وأحبنا لذلك أن تكثر فوائد كتابنا للمتأدين ويعلم الناظر أننا قصرنا بالبديع على الفنون الخمسة اختصاراً من غير جهل بمحاسن الكلام ولا ضيق في المعرفة فمن أحب أن يقتدي بنا ويقتصر بالبديع على تلك الخمسة فليفل، ومن أضاف من هذه المحاسن أو غيرها شيئاً إلى البديع ولم يأت غير رأينا فله اختياره"، فهو يشير إلى أنه لم يجمع كل أنواع البديع في كتابه، بل اقتصر منها على هذه الخمسة التي ذكرها، وتوجد أساليب لم يستعملها الكتاب، فكانت الاستدارة من جملة ما لم يذكره ابن المعتز في كتابه، وذكرها بعض من أتى بعده باسم التفريع، مما منفصله في هذا البحث.

ووجدت أن الاستدارة تظهر في أكثر من شكل فني، فمنها: ما يكون في معرض المساواة، وهو الأكثر والأشهر في انتباه الباحثين له، وإن كان هذا الأسلوب يجمع أكثر من طريقة لربط أوله بآخره، وينطبق عليه تعريف الاستدارة كما عرفها الزيات وكما ترجمت عن اللغة الفرنسية، وقد تظهر الاستدارة أيضاً في معرض التوكيد، أو بحدي المتباد والخبر، أو بحدي الشرط والجواب، فهذه أساليب تواترت في الاستدارة في اللغة العربية وفي شعر الأعشى، سأوضحها بضرب أمثلة لها من شعره.

وإذا كان مسلك البحث جديداً فإن الصعوبات التي تلحق في طريق الباحث تكثر، وهذا شيء متوقع، وأوجز بعض ما قابلني من هذه الصعوبات فيما يلي منها: كون الأستاذ الزيات، موسوعي الثقافة، فتسبب في تحرجي أول الأمر من مخالفته خشية إساءة دراسته أو فهمه؛ لإيماني بأن موسوعية ثقافة العالم تعطي فرصة لإساءة دراسته، فأرجو أن يكون بحسب إضاءة وإضافة وليس طعناً أو قدحاً، وتساوياً واستفساراً للوصول إلى الحقيقة وليس نتيجةً وانتماساً للزلات، للبل منه، ومنها أيضاً: كثرة المفقود من الكتب العربية القديمة والترجمات للكتب غير العربية كترجمات كتب أرسطو التي سمعت بها ولم أرها(١)، ومنها: تنوع مصادر

(١) منها مثلاً: كما يهمني هنا: ترجمة إسحاق بن حنين لكتاب الخطابة لأرسطو الذي كان سيفديني في معرفة كيفية ترجمته

لمصطلح اللقال الدنوري لخاصيل معرفة العرب له عند أرسطو.



العربية، فرمّا وجدت رأياً لأحد البلاغيين في كتاب غير بلاغي، وربما تنبه غير مشهور بكتابه في البلاغة لقضايا بلاغية غاية في الأهمية لم يتنبه لها بعض البلاغيين المشهورين<sup>(١)</sup>، وتعتبر من الصعوبات أيضاً كثرة المصطلحات المستخدمة للتعبير عن أشكال هذا الأسلوب في العربية<sup>(٢)</sup>.

ومّا أعده من صعوبات البحث أن الزيادات لم يقصد بكتابه دواصة الاستدارة بمفردها في كتابه، ولكنه ذكرها عرضاً في دراسته للأسلوب كواحدة من فرائد عقدة وفن من فنونه، ولذلك ربما أساء إلى البلاغيين العرب وأصالة علمهم من حيث يريد الدفاع عنهم، وتظهر مسألة قلة من يتعرض لخل هذا الأسلوب بالدراسة من الباحثين العرب، وإن تعرضوا له فتختلف وجهتهم عن وجهتي واصطلاحهم في دراسته كما سنبينه في هذا البحث<sup>(٣)</sup>، وأعد من صعوبات البحث كذلك كثرة طبقات ديوان الأعشى والاختلاف بينها<sup>(٤)</sup>.

(١) مثال لذلك: تسمية المورد للاستدارة بالفتشية القبيح في كتابه الكامل، وهو كتاب لغوي.

أو ذكر د. محمد محمد حسين للاستدارة في مقدمة تحقيقه لديوان الأعشى، وهو ديوان شعر (الفرج موجهه في هذا البحث).

(٢) فبعد أن سطر يرحم عنه الاستدارة بالقتال النوري، وابن رقيق يفتح له مصطلح الفرج، وأسامة ابن منقذ يفتح له مصطلح الثلي والوجود، وغيرهم...، الفرج موجهه في هذا البحث.

(٣) الفرج: عبد القادر الرباعي، وإسماعيل المأمّر في دراستهما له تحت مصطلح: التشبيه النثري، وموسى رباحة، وسيد الجبرائي في دراستهما تحت مصطلح: الضمير العروحي...، وغيرهم، ولم ألق على من درس الاستدارة ميلاً كل جوابها وأنها (الفرج موجهه في هذا البحث).

(٤) ديوان الأعشى طبع أكثر من طبعة منها:

١- كتاب الصبح المنير في شعر أبي بصير (ميمون بن قيس) الأعشى والأعشى الآخرين، طبع في مطبعة أدلف غلز هومين،

بيانة ١٩٢٧م، والطبعة الثانية ١٩٩٣م، توزيع مكتبة ابن قتيبة حولي شارع تونس، الكويت (مع شرح أبي العباس ثعلب) (ميمون بن قيس، ص ٣- ٢٢٢، وما أنشد للأعشى فهو موجود في ديوانه من ص ٢٣٣- ٢٦١).

٢- ديوان الأعشى، شرح وتعليق د. محمد محمد حسين، ط مكتبة الآداب بالجماميز، (في ٤٨٤ صفحة)، (وهو في الأصل رسالته للدماجستير بإشراف د. طه حسين، سنة ١٩٤٠م، وطبع أكثر من طبعة بعد ذلك).

٣- ديوان الأعشى الكبير (ميمون بن قيس)، شرحه ولقّم له مهدي محمد ناصر الدين، ط دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط ١، ١٤٠٧هـ - ١٩٨٧م. (في: ٧٠٥ صفحة).

٤- شرح ديوان الأعشى الكبير (ميمون بن قيس) قدم له ووضع حواشيه وفهارسه، د. حنا نصر الحفني، الناشر دار الكتاب العربي، بيروت، ط ١، ١٩٩٢م - ١٤١٢هـ (في ٤٠٥ صفحة).

٥- ديوان الأعشى، ط دار صادر بيروت (في: ٢٢٢ صفحة).

٦- شرح ديوان الأعشى، تحقيق لجنة الدراسات في دار الكتاب اللبناني، بإشراف كامل سليماني، دار الكتاب اللبناني، ط ١ (في: ٢٢٤ صفحة)... وغيرها من الطباعات..

وقد رأيت أن يخرج البحث في: مقدمة وتمهيد وثلاثة مباحث، وخاتمة: تناولت المقدمة أسباب البحث وصعوباته وموضوعاته، وأتي التمهيد: واضحا نص الزيات الذي تعرض فيه للاستدارة في الميزان، وكان المبحث الأول عن المصطلح: أصوله اللغوية والبلاغية، والاستعمالات المختلفة للاستدارة، والمبحث الثاني: تطبيق للاستدارة في شعر الأعشى؛ لكونه شاعرا فُتِنَ بهذا الأسلوب وأكثر منه في شعره، والمبحث الثالث: مصادر الاستدارة ومجالاتها في شعر الأعشى، ولا أدعي أنني قُلْتُ القول الفصل، فحسي أنني قد نهيت له واجهدت؛ فإن حالفني التوفيق بفضل من الله ونعمة، وإن تكن الأخرى فحسي أنني لم أدخر جهدا، وفوق كل ذي علم عليم، وأرجو أن لا أقف ثواب المجتهد.

### مهاد وافتتاح

كتاب "دفاع عن البلاغة" (١) هدف مؤلفه الظاهر من عنوان الكتاب وموضوعاته ونتيجته: السداع عن البلاغة، ورَدَّ هجومها وقع عليها، ولعله المبحوم الذي شنه سلامة موسى في كتابه البلاغة العصرية الذي أطلَّ بقرنيه في تلك الحقبة فكان من آثار تلك الهجمة صدور كتاب الزيات ردًا عليه ودفاعا عن البلاغة؛ لتأخذ موضعها الذي يُراد أن تُحَرِّج عنه.

ولم يكن سُدَى كتاب الزيات ولُحْمَتُهُ دراسة الاستدارة، لكنه ذكرها كواحدة من فرائد عقد الأسلوب وفن من فنونه أثناء دراسته (٢).

(١) كتاب "دفاع عن البلاغة"، لأحمد حسن الزيات، مطبعة الأرسالة، سنة ١٩٤٥، "إبتداء مؤلفه بدراسة: أسباب التكرار للبلاغة، ولني بدراسة: العلاقة بين الطبع والصنعة ص ١٦-١٧، وقلْتُ: بعد البلاغة، ص ٢٨-٢٩. وراجع موضوعاته: آلة البلاغة ص ٢٩-٤٠، ثم جاءت دراسته عن: اللُّوق ص ٤١-٥٣، ثم درس: الأسلوب ص ٥٤-١٤٤، وكانت نهاية موضوعات التساؤل: هل هناك ملعب جديد؟ ص ١٤٥-١٦٤.

(٢) هذه الفقرة التي ذكر فيها الزيات الاستدارة كاملة من كتاب "دفاع عن البلاغة"، وأذكرها كاملة، لأعجبها في الدراسة، فلذكرها بقوله... إذا كانت الفكرة متشابهة الأصول متشابهة الفروع؛ فالأبلغ أن تفصل بالاستدارة، والاستدارة (la p'periode) صورة من صور اللغات العليا تحدث عنها أرسططاليس وترجمها معجموه إلى العربية بهذا الاسم ولكن البيانين من علمائنا لم يغلوا بهذا النوع ولم ينتهوا إليه في أساليب العربية على فكرة وروده في النثر والنظم، حتى وقع عليه بعض المتأخرين فسوموه "القول بالنظم" أو "حسن النسخ".

والاستدارة جملة متوسطة الطول تشمل على فائضة وعائقة وتختلف من فواصل ترتبط بإسكاف، وتصلوق في النظم، وتعمل كل فاصلة من فواصل الفائضة جزءا من النظم بحيث لا يتم لئلا يذكر الجملة الأخيرة وهي الفائضة، مطلقا في قول الناهية:

فما القرات إذا سب الرياح له	ترمي غرابيه العيون بالزبد
يمد كل وادٍ منزع للجب	فيه ركاب من اليوب والخصد
يظل من حرقه الملاح معصما	بالخزونة بعد الأين والنجس
يومس بأجود منه سب نائلة	ولا يحول عطاء اليوم دون حسد

ولنا في نص الزيات الذي ذكر فيه الاستدارة وقفات: فقوله: (إذا كانت الفكرة متشابهة الأصول متشابهة الفروع؛ فالأبلغ أن تفصل بالاستدارة) فذكر قاعدة الاستدارة، بأنما توضح الفكرة المتشابهة المتشابهة، وإن كنت أرى أن خيال صاحب الفكرة ومنشئها له عامل أكبر بسعته وثرائه وإحاطته، في ذكر الاستدارة وتوظيفها، فقد تكون الفكرة بسيطة، ومع ذلك يظهرها صاحبها بالاستدارة لسعة آفقه وخياله الواسع الثري. أما قوله عن الاستدارة بأنها "صورة من صور اللغات العليا"، فلأشار إلى دلالة هذا النوع من التركيب، أو إلى عملية الإبداع نفسها، فإن الخيال الذي يأتي بالاستدارة خيال مركب وليس خيالاً بسيطاً، ومن ثم فمصطلح اللغات العليا ليس مصطلحاً علمياً على بنية اللغة أو محرارها الثقافي؛ فاضىء الثقافي للغة يختلف من مجتمع إلى آخر، وبنية اللغة لا ترتبط ببنائية الشعب؛ وبنائية الشعب لا تعني ببنائية اللغة، ولعله يقصد باللغات العليا هنا اللغة الفرنسية، لأنه استشهد بها، وهذا من تأثير ثقافته بها.

أما قوله: "تحدث عنها أرسططاليس وترجمها مترجموه إلى العربية بهذا الاسم" فلم أجد فيما ولقت عليه من ترجمات عربية لكاتب الخطابة لأرسطو أحداً من القدماء ترجمها بهذا الاسم (الاستدارة)، ففي الترجمة العربية القديمة لم (١) ترجمت بمصطلح "الدوري" (٢)، وذكرها ابن رشد في تلخيصه لكتاب الخطابة (٣) باسم الكلام المفصل، فإذا كان المصطلح ترجم في بعض الترجمات التي اطلع عليها الأستاذ الزيات بالاستدارة — ولم أقف عليها — فلم يترجمها آخرون بهذا المصطلح.

أما قوله: (ولكن البيانين من علمائنا لم يخلوا بهذا النوع ولم ينهوا إليه) فكانت هذه الجملة أكبر مسبق لي لبحث هذا الموضوع، وتحتاج إلى النظر في أقوال البلاغيين ومصطلحاتهم، ومعرفة ما إذا كانوا قد اهتموا بهذا النوع من أساليب العربية أو تنهوا له، ومعرفة مصطلحاتهم في دراسته؟ (٤).

ومظنا من اثر قول الجاحظ: " فإذا كان للنص شريفاً واللفظ يليها، وكان صحيح الطبع معطلاً عن الاستكراء، وكان مرها من الاختلال مصونا عن التكلف، صنع في القلب صنع القلب في الأثر الكريمة".

والاستدارة كثرة الدوران في طريقة ابن النقف وطريقة الجاحظ... دفاع عن البلاغة، ص ١١٢.

(١) انظر: أرسططاليس، الخطابة "الترجمة العربية القديمة"، حققه وعمل عليه، عبد الرحمن بدوي، الناشر: وكالة المطبوعات الكويت، ودار القلم بيروت سنة ١٩٧٩، ص ٢٠٨.

(٢) وضع الدكتور عبد الرحمن بدوي عنواناً للموضوع: "الأسلوب للفصل والأسلوب للقطع"، أحاف من عنده لفظة "القال" لكلمة النوري حق يستقيم للمعنى.

(٣) انظر: ابن رشد، تلخيص الخطابة، حققه وقدم له عبد الرحمن بدوي، الناشر: وكالة المطبوعات الكويت، ودار القلم، بيروت لبنان، د.ت. توثق للقدمية في صيف سنة ١٩٥٩، ص ٢٨٩.

(٤) وهذا ما تخصص له موضوعاً في هذا البحث الأول من الدراسة.

أما قول الزيات: (حق وقع عليه بعض المتأخرين فسموه "القول بالنظم" أو "حسن النسق"). وذكر في الهامش تعليقاً على هذه الجملة، (قال ابن حجة الحموي في خزانة الأدب: "حسن النسق ويسمى التسقيق نوع من محاسن الكلام، وهو أن يأتي المتكلم بالكلمات من الثر أو الأبيات من الشعر متتاليات أو متلاحقات تلاهما سليماً مستحسناً، وتكون جملة ومفرداتها متصلة متوالية إذا أفرد منها البيت قام بنفسه واستقل بمعناه") (١).

ونعلم أن حسن النسق وتعريف ابن حجة له لا يتفق مع تعريف الاستدارة كما عرفها الزيات أو مثل لها، إذ الاستدارة قائمة على الجملة التي تربط أول الموضوع بآخره بطرفي جملة واحدة، وإن احتوت بين المقدمة والختام على جمل متعددة، فحسن النسق يهمل هذه الجملة التي تربط البداية بالنهاية، وهي التي تميز فن الاستدارة، ولكن ما يصدق على تعريف الزيات النظري، وما مثل له من مثاله الأول من قول النابغة، ينطبق عليه تعريف الطبريز عند ابن حجة، حيث قال مَقْرَفاً إيَّاه: (.. هو أن يصدر الشاعر أو المتكلم كلامه باسم منفي بما خاصة ثم يصف ذلك الاسم المنفي بأحسن أو صالحة المناسبة للمقام، إما في الحسن وإما في القبح، ثم يجعله أصلاً يُقَرَّع منه جملة من جار ومجرور متعلقة به تعلق مدح أو هجاء أو فخر أو نسب أو غير ذلك، ثم يغير عن ذلك الاسم بأفضل التفضيل ثم يدخل من على المقصود بالمدح أو الذم أو غيرهما، ويعلق المجرور بالفعل التفضيل، فتحصل المساواة بين الاسم المجرور بمن، وبين الاسم الداخل عليه "ما" النافية، لأن حرف المنفي قد نفي الأفضلية فتبقى المساواة بعد ذلك... وهذا ينطبق على ما مثل به الزيات من قول النابغة، أكثر مما ينطبق عليه حسن النسق الذي ذكره.

#### تعريف الاستدارة:

الاستدارة في اللغة ماداً "دور"، ومعناها الحسي: من الطواف حول الشيء، وعودته إلى الموضع الذي ابتدأ منه" (٢)، والدائرة: كالحلقة أو الشيء المستدير (٣)، والدوار: "مستدار رمل تدور حوله الوحش" (٤)، ويقال: استدار القمر: عاد إلى الموضع الذي ابتدأ منه، ودوران الفلك: توافر حركته بعضها إثر بعض من غير ثبوت، ولا استقرار" (٥).

(١) الزيات، دفاع عن البلاغة، دمشق ص ١١٢.

(٢) ابن منظور، لسان العرب، ط دار المعارف، "دور" ٢٩٦/٤.

(٣) ابن منظور "دور" ٢٩٧/٤.

(٤) الفيروز آبادي، مجد الدين، القاموس المحيط "دور" ٥٠٤/١، وابن منظور "دور" ٢٩٧/٤.

(٥) الفيومي، للمصباح الكبير "دور" ٢٠٢/١.

ومعناها المعنوي: الدوران والرجوع إلى الأصل والإحاطة به، كما في خطبة النبي صلى الله عليه وسلم في حجة الوداع: "... إن الزمان قد استدار كهيته يوم خلق السموات والأرض..." (١). أي عادت دورة الزمان إلى الفطرة التي فطر الكون عليها، أو عاد إلى الموضع الذي ابتداء به" (٢)، وأدار الأمر والرامي: أحاط بهما (٣).

ولا غرو أن يقوم المعنى الاصطلاحي على أساس من المعنى الحسي والمعنوي، يقول ابن فارس: "الدال والواو والراء: أصل واحد يدل على إحداث الشيء بالشئ من حواله" (٤) أي إحاطته به، والرجوع إلى أصل الشيء بعد الإحاطة به ووصفه، أي الابتداء بمعنى لا يتقضي قبل القضاء الكلام فيه حتى يحاط بالمعنى المراد فيطوف بالألفاظ حول المعنى ويحيط به في جملة تربط الأول بالآخر، فكانت دائرة تربط أول المعنى بآخره، وترد آخره إلى أوله، ولم يفتق الباحثون على تعريف محدد للاستدارة، أو صورة محددة لها، ولذا كان عليّ أن أخرج بتحديد يجمع تعريف الاستدارة من أجل تحديد تعريف لها أدخلت بآراء من سبقني.

المصطلح: تحديد مصطلح الاستدارة — بطبيعة الحال — ليس بالأمر الهين؛ لأنه يزلقنا لخواصات المصطلح ومشاكله، فمن الثابت أن قيام إنسان بوضع مصطلح وإلزام كل الناس به أمر صعب، وأشد صعوبة منه — بل من المستحيل — دراسة موضوع وحملك السابقين على أن يدرسوه أو يفهموه بمصطلح تفرضه عليهم؛ لأن اللغة استخدام، وهذه مسألة ينبغي أن نبصرها قبل أن تلج موضوعنا، فقد لا نجد استخداما لمصطلح الاستدارة عند اللسانيين القدماء، فلا يلفتنا ذلك عن جميع الموضوع عله يكون قد درس تحت مُسمى آخر، فإذا وجدنا من علمائنا القدماء من درس هذا الفن أو جزءا منه أو تبه إليه وذكره بمسمى آخر، فيكون لوم الزيات في غير محله ونرد الاعتبار لللسانيين القدماء في هذه المسألة، وقد تبه الزيات إلى هذه المسألة في قوله يتنبه بعض المتأخرين إليه — أي فن الاستدارة — فسمّوه بالنظم أو حُسن النسق (٥)؛ وإن كنت متحفظا على ذكر الزيات التنبه لفن الاستدارة ودرسه تحت هذين المصطلحين، لأن ابن حجة الذي استشهد الزيات بأنه قد درسه تحت مسمى "حسن النسق" قد درسه تحت مسمى "النضج" — كما سبق أن ذكرنا — وإنما أؤيده في

(١) رواه البخاري، كتاب بدء الخلق رقم (٣١٩٧)، وفي اللغزي رقم (٤٤٠٦)، وفي تفسير القرآن رقم (٤٦٦٢)، وفي كتاب الأضاحي رقم (٥٥٥٠)، وفي كتاب التوحيد رقم (٧٤٤٧).

(٢) للمعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية بالقاهرة، ط ٣، سنة ١٤٠٥-١٩٨٥م، "نور" ٣١٣/١.

(٣) للمعجم الوسيط "نور" ٣١٢/١.

(٤) ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، بتحقيق عبد السلام محمد هارون، ط ٣، سنة ١٤٠٢هـ — ١٩٨١م، ط مكتبة المطابعي، مصر، ج ٢ ص ٣١٠.

(٥) انظر: الزيات، دلائل عن البلاغة ص ١١٢.

فكرته باحتمال اختلاف المصطلحات من شخص إلى شخص، ومن زمان إلى زمان، لعدم ذكر المصطلح ليس دليلاً على أن الفن لم يُفطن إليه، إذ قد يفطن إليه بعض العلماء ويضع له مصطلحاً آخر يرضيه حسب نظريته وبخاصة في موضوعنا هذا، الذي لم يجمع الباحثون على مصطلح له قديماً.

ولابد أن نقف وقفة مع هذا الفن مستأئين: هل درسه الأقدمون وتبهاوا له فعلاً؟ وإن كانوا قد درسوه، فهل تحت مسمى: النظم، وحسن النسق — كما ذكر الزيات — أم درسوه تحت مصطلح آخر، كمصطلح الطريع؟.

ومحاولة الإجابة عن هذين السؤالين علينا أولاً أن نحدد المصطلح الذي نود أن نبحث عنه، فنفرس في بطون الكتب والدراسات السابقة لنخرج بالإجابة.

تحديد المصطلح: فإذا بدأت بالأستاذ الزيات، ولا أعلم أحداً من العرب — حسب علمي — استخدم هذا المصطلح (١). لهذا الفن البلاغي قبله، فما مفهوم الاستدارة عند الزيات؟. الزيات استخدم المصطلح مشوباً ببعض الاضطراب، وذلك في ربطه بين المصطلح الفرنسي (la période) (٢) وما ترجم عن أرسطاطاليس في الجملة الدورية (٣) بمقاربا بين التعريفين، وربطه بتعريف السابقين للنظم وحسن النسق ثم جعله له بما قد لا يتفق مع أيٍّ منهما، ووضع حداً للاستدارة بقوله: (الاستدارة: جملة متوسطة الطول تشمل على فائضة وخائفة وتتألف من فواصل ترتبط بإحكام وتتساقق في النظام، وتحمل كل فاصلة من فواصل الفائضة جزءاً من المعنى بحيث لا يتم المراد إلا بذكر الجملة الأخيرة وهي الخائفة) (٤).

ولعله يقصد بقوله: جملة متوسطة الطول فقرة، أو فقرة تربطها جملة، أو عدة جمل تربطها جملة، أو مقطع في قصيدة قد يكون مكوناً من بيت أو عدة أبيات لكن تربطه جملة واحدة، حيث تبدأ الفقرة أو البيت بأحد أركان الجملة وتنتهي الفقرة أو الأبيات بالركن الآخر، ويتخلل ما بين الركنين للجملة جمل أخرى، وهذا التفسير هو الذي يفسر قوله في نهاية تعريفه السابق "بحيث لا يتم المراد إلا بالجملة الأخيرة"، أي الركن

(١) أنكر الأستاذ الزيات أن يكون يالغو العرب قد عرفوا فن الاستدارة أو تبهاوا له بقوله: "والاستدارة (la période) صيغة من صور اللغات العليا تحدث عنها أرسطاطاليس وترجمها مترجموه إلى العربية بهذا الاسم ولكن الباليين من علمائنا لم يفعلوا هذا النوع ولم تبهاوا إليه" (دفاع عن البلاغة ص ١١٢).

(٢) في معجم لاروس الفرنسي جرف (la période) الاستدارة بقوله: "جملة لها بداية ونهاية، ولا تكون في الوقت نفسه طويلة للغاية حتى يمكن إلقاء نظرة واسعة عليها، لذلك جدها بعض اللغويين بقولهم: هي الجملة المكونة أو المركبة من عدة عناصر يتحقق بمجموعها المعنى العام للمعنى (معجم لاروس (la période)).

(٣) يقول أرسطو فيما ترجم عنه في الترجمة العربية القديمة: عن مقال الدوري بأنه: المقال الذي يكون بدؤه وآخره شيئاً واحداً، ويكون ذا قدر محدد، فالذي بهذه الحال قد يكون لدينا يسو الصليب... الخفاضة، أرسطو، ص ٢٠٨.

(٤) انظر: الزيات، دفاع عن البلاغة ص ١١٢.

الأخير من جملة البداية، فهل الاستدارة جملة أم جمل؟! إلا بسهلا التفسير فهي جملة تحتوي على جمل، ومما يرجح قولنا تسميته على هذا التعريف بأربعة أبيات(١) ارتبط أولها بآخرها بجملة الشرط، فبدأت الأبيات بما المجازية واسمها (فما القرات)، ولم يأت "خير ما" المقترن بحرف الجر الزائد نحوياً لتأكيد النفي (بأجود) إلا في البيت الأخير، وتخلل ما بين ركني الجملة جملًا، وكذا في تمثله بقول الجاحظ حيث بدأت الفقرة (٢) بأداة الشرط غير الجازمة وفعل الشرط (لأنذا كان المعنى شريفاً)، وانتهت الفقرة بجملة جواب الشرط (...صنع...)، فارتبط ما بين أول الفقرة وآخرها بأركان جملة الشرط من أداة الشرط وفعله وانتهت بجوابه.

وتبعه في التسمية د. محمد محمد حسين (١٩١٢م — ١٩٨٣م) في تحقيق ديوان الأعشى وشرحه(٣): إذ بين في مقدمته للتحقيق، الأصول الفنية في شعر الأعشى ومنها: وحدة المعنى والاستدارة والاسطراد والقصص، ويعرّف الاستدارة(٤)، ويمثل من شعر الأعشى للاستدارة بثلاثة أمثلة: نلاحظ أن الاستدارة: الأولى بين أداة الشرط وفعله ولا يأتي جوابه إلا مع آخر بيت فيها(٥)، والثانية تبدأ بالمبدأ ولا يأتي الخبر إلا مع آخر بيت فيها(٦)، والثالثة: تبدأ بسما واسمها وتنتهي بسخرها المنفي بما عاصرت(٧)، ويجمعها جميعا من الاستدارة.

ورأينا من أتى بعدهما يعالجون الموضوع باصطلاحات مختلفة، فبعض الباحثين أطلق على هذا الفن مصطلح الاستدارة كما رأينا، لكن بعضهم ربطه بالتشبيه، وكانت معالجتهم لنوع من الاستدارة إذ يصاح الجانِب المتصل بالتشبيه وهو الاستدارة في معرض التشبيه(٨)، ويعرّف عنده، وهو مثل النموذج الأول الذي مثل به

(١) استشهد بأربعة أبيات للتأني: انظر: الزيات دفاع عن البلاغة ص ١١٧

(٢) استشهد بنص ثري للجاحظ: (لأنذا كان المعنى شريفاً واللفظ بلداً، وكان صحيح الطبع بعيداً عن الاستكراء، وكان موهاً من الاختلال مصولاً من التكلف، صنع لي القلب صنيع العيث في القرية الكريمة).

(٣) وقد طبع ديوان الأعشى الكبير بتحقيق محمد محمد حسين أول مرة سنة ١٩٥٠م بالمقدمة التي بها الدراسة التي ذكر فيها الاستدارة.

(٤) قال د. محمد محمد حسين عن الاستدارة: "هي صورة من صور الترابط الذي يقوم بين الأبيات والمقصود بالاستدارة هو توالي مجموعة متلاحمة من الأبيات تجري على نظام متسق، يقوم فيه كل بيت بقصه في معناه، ولكن للنص العام لا يتم إلا بالبيت الأخير منها. مقدمة ديوان الأعشى الكبير (ميمون بن قيس) شرح وتعليق، د. محمد محمد حسين ط ١ النهضة العربية للطباعة والنشر بيروت ط ٢ سنة ١٩٧٢ ص ٤٥.

(٥) انظر د. محمد محمد حسين، مقدمة ديوان الأعشى، ص ٤٥، والأبيات في الديوان ١: ٣٨ — ٤١.

(٦) انظر: السابق، نفس الصفحة، والأبيات في الديوان ٥: ٤١ — ٤٣.

(٧) انظر: السابق، ص ٤٥ — ٤٦، والأبيات في الديوان ٥٨: ١٣ — ٦١.

(٨) انظر: معالجتنا لأنواع الاستدارة، حيث أطلقنا عليه الاستدارة في معرض المساواة في بحثنا هذا.

الزيات، ووجدنا من يطلق عليه: الاستدارة التشبيهية (١)، أو تشبيه الاستدارة (٢)، ووجدنا من يعالج الموضوع باصطلاح قريب من الاستدارة ويربطه بالتشبيه مثل من أطلق عليه: التشبيه الدلالي (٣)، ومنهم من جملة نوعاً مميزاً من التشبيه فوجدنا من يطلق عليه: التشبيه الطويل (٤)، أو التشبيه القصصي (٥)، أو التشبيه الاستطراذي (٦)، أو التشبيه القبيح (٧) ووجدنا من يتحرر من لفظ التشبيه فيطلق عليه: الاستطراد (٨)، أو يطلق عليه التضمين (٩)، أو التضمن المروحي (١٠)، ووجدنا من يربطه باصطلاحات أو اتجاهات أو فنون

(١) شكري فيصل (١٩١٨-١٩٨٥م)، تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام، ط جامعة دمشق، سنة ١٩٦٢م، ص ١٧٧. وقد انطبقت الاستدارة التشبيهية عنده على الاستدارة وغيرها.

(٢) انظر: د. إسماعيل أحمد العالم: من محاولات تشبيه الاستدارة في الشعر الأموي، بحث منشور بالجملة العربية للعلوم الإنسانية، تصدر عن جامعة الكويت، المجلد ٧٨، ربيع ٢٠٠٢، ص ١١٩-١٤٩.

(٣) الظر: د. عبد القادر الرباعي "التشبيه الدلالي في الشعر الجاهلي" بحث منشور بالجملة العربية للعلوم الإنسانية الكويت، المجلد السابع عشر، المجلد الخامس، سنة ١٩٨٥م، وانظر: التشبيه الدلالي في الشعر الأموي وموازنته بالشعر الجاهلي، د. إسماعيل أحمد العالم، بحث منشور بالجملة التراث العربي، عن نقاد الكتاب العرب بدمشق، عند ٧٩، إبريل ٢٠٠٠، ويلاحظ أن د. إسماعيل أحمد العالم، له بحثان في هذا الموضوع، دوس فيهما هذه الظاهرة، كل بحث ارتضى لنفسه مصطلحاً دون أن يشير إلى الآخر لسماء في أولهما: التشبيه الدلالي متبعاً فيها سبيل د. عبد القادر الرباعي، ولم يفرج عما حددته كما نص هو في مقدمة بحثه، وفي ثانيهما أطلق عليه تشبيه الاستدارة.

(٤) الظر: نجيب البهسي (١٩٠٨م-١٩٩٢م)، تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث للهجري، دار الأندلس، بيروت، سنة ١٩٨٥م، ٩٥، وانظر: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، د. نصرت عبد الرحمن، مكتبة الأقصى، عمان، الأردن سنة ١٩٧٦م، ص ١٧٩.

(٥) انظر: نجيب البهسي، تاريخ الشعر العربي، ص ٩٥، وقد نقّاه التشبيه الطويل ثم عدل عن التسمية وقال: "أولى بنا أن نسميه التشبيه القصصي".

(٦) انظر: إيليا حاوي، محاذ في النقد الأدبي، دار الكتاب اللبناني، سنة ١٩٦٩م، ص ٣٠٤.

(٧) انظر: د. علي الجندي، فن التشبيه، ط مكتبة الأنجلو المصرية سنة ١٩٨٢، ج ٣، ص ١٣٨. حيث ذكر مثلاً من شعر كثر حزة من التشابه القبيح قالاً إياه من كتاب الكامل، للمود، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، والسيد صفات، مكتبة لجنة مصر سنة ١٩٥٦م، ٣/١٦٥.

(٨) انظر: د. عمر السوقي، الناهية اللباني، ط دار الفكر العربي، القاهرة سنة ١٩٦٠م، ص ٢٠٥. أثناء معالجته لنموذج متصم بن فورة.

(٩) العصر الجاهلي، حوقي حيف، ط دار المعارف، ص ٣٦٥.

(١٠) انظر: د. سيد الجراوي، التضمن المروحي والشعر العربي، بحث منشور بالجملة فصول ٧م ٣٠٤ إبريل وسبتمبر ١٩٨٧م، ٩٧-٩٨. فيذكر النوع الجاف من التضمن، وهو الأسلوب اللطفي والجناب عنه بالفعل التضمين.

وانظر: د. موسى رباحة، ظاهرة التضمن المروحي في شعر الأعشى دراسة في الفهم والطريقة، بحث ضمن كتاب له بعنوان: "قراءات أسلورية في الشعر الجاهلي"، طبع مكتبة الكعبي، ودار الكندي بالأردن سنة ٢٠٠١، ص ٧١-١١٢.



كمن يربطه بالاتجاه القصصي<sup>(١)</sup>، أو بإخيايل أو التصوير عامة<sup>(٢)</sup>، أو يربطه بالتكرار<sup>(٣)</sup> ووجدت من يطلق عليه التمهيد الدلالي<sup>(٤)</sup>... وغير ذلك من الاصطلاحات، ولا أقصد بطبيعة الحال مصطلح "التمهيد المروضي"<sup>(٥)</sup> ولكن أقصد التقيب عن ارتباط الأبيات بعضها ببعض في المعنى واللفظ باستخدام هذا اللفظ. أما القدماء فقد تنهوا لخلق ما تبه له المحدثون من أنواع الاستدارة، وإن وضعوا لها مصطلحات أخرى، فقد أطلق بعض البيهاتين — ومن تبعهم — على هذا الفن مصطلح: التشبيه<sup>(٦)</sup>، وإن كان بعضهم جعل التشبيه مطلقاً وبعضهم وضع التشبيه مقيداً، وبعضهم أطلق عليه مصطلح التفرع<sup>(٧)</sup>، وبعضهم فَعَّلَ أن يطلق عليه

(١) النظر: د. أحمد كمال زكي، شعر لفلذين في العصر الجاهلي والإسلامي، دار الكتاب العربي، القاهرة، ١٩٦٩م، ص ٣٥٨ وما بعدها.

(٢) النظر: يوسف يوسف، مقالات في الشعر الجاهلي، دار الحقائق، بيروت سنة ١٩٨٠، ص ٣٠٩.

(٣) النظر: د. علي البطل، الصورة الفنية في الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، دار الأندلس، بيروت، ١٩٨٠م، (٤) محمد يوسف إسماعيل، الطبع النظمي والتمهيد الدلالي، بحث منشور بمجلة التراث العربي، عن اتحاد الكتاب العرب بمسقط عداد ٨٧/٨٦ أغسطس ٢٠٠٢. حيث قال: إن التمهيد الدلالي يعني الوحدات التي ينقسم إليها النص دلاليًا سواء كانت ذات استقلال كامل أو نسبي. وقد درس اتحاد العرب ذلك تحت باب "الضمين" في مباحث التلاط للنص مع الوزن وحبوب القافية والوزن البليغ.

(٥) التوير العروضي: يعني اتصال خطري البيت في كلمة واحدة، أو مصطلح القصيدة المدورة: وهو تقنية أساسية في الشعر الحر الذي لا تظهر فيه القافية، حيث صارت القصيدة جملة واحدة بينها فواصل، أو مقطوعة مكونة من عدة جمل كثيرة متصلة، فهي قصيدة ليس لها فقرات أو أواخر السطور، وإنما تتواصل السطور والفقرات (نظر: د. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قنيطرة، ط ١، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، سنة ١٩٦٧م، ١٠٩، وانظر موسيقى الشعر عند جماعة أبولو، د. سيد البحراوي، دار المعارف، القاهرة سنة ١٩٨٦م ص ١٩٦).

(٦) النظر: المود (محمد بن يزيد بن عبد الأكر العمالي الأزدي: ٢١٠-٢٧٦ هـ)، الكامل في اللغة والأدب، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، والسيد شحاتة، ط مكتبة فحة مصر سنة ١٩٥٦م، ١٦٥/٣. وضع للمود هذا النوع من الاستدارة تحت باب التشبيه، ذكره بأنه تشبيه محب عابه بعض الناصي، ويذكر أنه مقلد من شعر كثر عزة.

(٧) النظر: ابن رشيح القيرواني (الحسين بن أبو علي، ٣٩٠-٤٥٩ هـ)، العملة في غمان الشعر ونقده، ط دار الجبل، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، ٤٢/٤-٤٤. وانظر: مواد البيان، لعلي بن خلف (ت: ٤٥٦ أو ٤٦٣ هـ)، تحقيق د. حسين عبد اللطيف، نشر في سلسلة منشورات جامعة القادح بليبيا سنة ١٩٨٢ ص ٣٣٦-٣٣٧. أُلِّف الكتاب سنة ٤٣٧ هـ كما نص في ثانيا كتابه، ولحقه كل منهما إلى معالجة الاستدارة تحت عنوان التفرع.

وانظر: ابن نافي البغدادي (عبد الله بن محمد بن الحسين أبو القاسم، ٤١٠-٤٨٥ هـ)، الجمال في تشبيهات القرآن، ص ١٠٨، حيث استشهد بأمثال للتفرع من شعر قيس بن الخطيم.

وانظر: ابن أبي الإصيص المصري (عبد النظم بن عبد الواحد بن ظافر، ٥٩٢-٦٥٤ هـ)، تحرير الصور في صناعة الشعر والنثر ويبدأ إعجاز القرآن، تقدم وتحقيق د. حفي محمد شرف، ط المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي

مصطلح النفي والجحود (١)، وإن خالف بعضهم المصطلح المعروف للشرح وأطلقه على هذا الفن، فوجدت بعضهم وضعه تحت مصطلح التوضيح (٧)، مما يدل على تنبه العرب لفن الاستدارة في الأدب العربي

(الكتاب الثاني) ص ٣٧٧ — ٣٧٤. جمع التفرع وجعله نوعاً من ثلاثة أنواع كما هي بالتفرع مستبطاً لياه من ألوان البديع ومندارة النصوص بين ما هي بأسلوب النفي والجحود وبين ما هي بالتفرع.

وانظر: الزنجاني (عبد الوهاب بن إبراهيم بن عبد الوهاب الحزرجي) (ت: ٦٥٥هـ — ١٢٥٧م)، معيار النظائر في علوم الأعراف والنظر: يحيى الطولي (ت: ٧٢٩هـ)، قطرا، ط المصطف مصر سنة ١٩١٤، ١٣/٣. ونظر: المصطلحات البلاغية والنقدية في كتاب الطراز للمازني، د. عبد الرزاق أبو زيد زايد، ط مكتبة الشباب القاهرة سنة ١٩٨٩ ص ١٠٥ — ١٠٦. فيسميه التفرع معبداً ابن رشيح وعلي بن خلف ومن تبعهما في التسمية.

وانظر: البوري (شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب بن عبد الدائم القرشي النخعي البكري) (٦٧٧ — ٧٣٣هـ)، نهاية الأرب في فنون الأدب، ط دار الكتب المصرية، ١٩٠٧.

وانظر: الشافعي (سعد الدين مسعود بن عمر بن عبد الله)، مختصر السعد شرح تلخيص كتاب مفتاح العلوم، سعد الدين الشافعي، تحقيق د. عبد الحميد هندواي، ط المكتبة المصرية، صيدا، بيروت ص ٤١٥ — ٤١٩. وانظر: مواهب الفلاح في شرح الفيلقي، دار السروز، بيروت، لبنان، ص ٣٨٣ — ٣٨٥.

وانظر: ابن معصوم اللخني (علي صدر الدين بن أحمد بن محمد الحسين الحسيني المعروف بعلي خان موزا أحمد، ١٠٥٢ — ١١٩٩هـ)، أنوار البرج في أنواع البديع، حققه وترجمه لشعره، شاكرو مادي شكر، ط مطبعة النعمان، النجف الأشرف سنة ١٣٨٩هـ = ١٩٦٩م. ج ٩ ص ١١١، ذكر أن التفرع في الاصطلاح يطلق على معينين.

وانظر: السيد المرحوم أحمد الهاشمي (أحمد بن إبراهيم بن مصطفى: ١٢٩٥ — ١٣٦٢هـ = ١٨٧٨ — ١٩٤٣م)، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ط دار الفكر بيروت سنة ١٩٧٨م. ص ٣٨٦، ويسميه التفرع، وانظر من تعوهم في هذا الاصطلاح في المعصر الحديث، ونلاحظ أن علماء البديع كانت لهم اليد الطولى في مسألة استنباط ألوان البديع من النصوص وتسميتها وتحديد مصطلحاتها، ومنها مصطلح التفرع الذي جعلناه فرعاً مما نطلق عليه الاستدارة، دون أن يكن مصنفهم كتاب الخطابة لأرسطو.

(١) ونلاحظ أن بعض البلاغيين ربما خالف في استخدام مصطلح التفرع فجدد جلال الدين القزويني (٦٦٦ — ٧٣٩هـ) في ص ٣٧٤ يذكر له صريفاً آخر، وكذلك السبسي (٨٦٧ — ٩٦٣هـ) ولذلك نستطيع أن نقول: إن من صريفات التفرع: ما ذكره الخطيب في الطغيان والإيجان، وهو أن يثبت لخلق أمر حكماً بعد إثبات ذلك الحكم لخلق آخر، على وجه يشعر بالتفرع والتعقيب.

ونظائري: ما ذكره البهيمون وسماه بعضهم النفي والجحود، وهو أن يأخذ لتكلم في وصف فيقول: ما كذا، ويصله معظم أوصافه الثلاثة به في الحسن والقيح، ثم يهمله أصلاً يفرع منه معنى فيقول: بأقل من كذا، وهو المعنى المشهور للتفرع، وهو الذي نظمته جل أصحاب البديعيات وذكروا أمثلة له.

وأما من مثله (ت: ٥٨٤هـ)، في كتابه: البديع في الشعر والقصة، تحقيق أحمد أحمد بدوي، وحامد عبد الحميد، ط الباني الحلبي سنة ١٩٦٥م ص ١٢٣، وقد أطلق على هذا الأسلوب أسلوب "النفي والجحود"، فقال: "علم أن النفي قد كثر في أشعار العرب والمحدثين....".

(٢) صفى الدين الحلبي (عبد العزيز بن سرايا بن علي السبسي الحلبي ٦٧٧ — ٧٥٠هـ)، شرح الكفاية البديعية في علوم البلاغة وعلمان البديع، تحقيق نسب تشاوي، دار صادر بيروت سنة ١٩٩١، ص ٣٠٣ — ٣٠٤. حيث قال مادحاً للصحابية:

واستعمال هذا الفن في أماليهم، ووضعمهم مصطلحات لهذا الأسلوب منذ بداية تطور العلوم ودراساتها دراسة نظرية تعقيدية والتأليف فيها.

ورغم ثبوت جدر هذا الأسلوب الأدبي في التراث وقدمه تنظيراً وتطبيقاً، إلا أن ذلك لم يشفع له كي يتفق العلماء على مصطلح واحد يدل عليه، فقد وجد هذا المصطلح من التمزيق كل مُمزّق، والعبث به، فرغم ثباته منذ العصر الجاهلي إلى الآن؛ كاسلوب مستخدم في الأدب العربي، وإدلاء علماء العرب من بلاغيين وغيرهم بذلّوهم في تعريفه، إلا أن هذا لم يزد إلا تقطيعاً وتجزئاً في الاصطلاح على أيديهم؛ فقالوا منه بقدر ما أحسنوا إليه، ولم يلتقوا في تحديده على كلمة سواء قديماً أو حديثاً.

### الاستدارة عند اليونان

عرض أرسطو للاستدارة في كتابه الخطابة بالمقالة الثالثة أثناء دراسته للأسلوب المتصل والأسلوب المقطع، فلذكرها الاستدارة فيما ترجم عنه بلفظ المقال النوري فين دلالة، ونهج منهجه العقلي في تحديد أقسامه، ووضح شروطه وما يستحسن منه وما يستهجن، فقال مُعرِّفاً إيّاه ومبيناً شروطه وفالده: "المقال الذي يكون بذوه وآخره شيئاً واحداً، ويكون ذا قدر معتدل، فالذي بهذه الحال يكون للذيذا يسو التعليم..." (١) فاستحسن ألا يكون الأسلوب مفرطاً في الطول أو القصر، وقسم أرسطو الأسلوب النوري أو المقال النوري إلى (٢):

١ — جملة دورية بسيطة، تقوم على مصراع واحد.

٢ — جملة ذات مصاريع كثيرة معطوفة أو مقسمة إلى عناصر أو أجزاء، كل جزء كامل في ذاته، ويمكن للقارئ أن يقف عند نهاية كل جزء، ويمكن أن ينطق بها كلها جملة واحدة حسبما تكون عليه من الطول والقصر والتوسط بينهما، فيما عُر عنه ابن رشد في تلخيص الخطابة: "بأن تكون الوصل في الكلام غير مترامية جداً، ولا متلاحقة؛ بل تكون بحيث يسهل التنفس في فصوله وأقسامه، كالحال في الكلام المعطّف، أعني أنه لا يجب أن يكون الجزء الأخير منه متفرجاً ولا متراخياً عن الجزء الأول، ولذلك كان الكلام الموصل هو قول تام منفصل بحسن التنفس — أي الوقف — في فصوله وأقسامه" (٣).

ما روضة وشح الرعي بردفاً يوماً بأحمن من آثار معهم.

(١) أرسطو: الخطابة، ص ٢٠٨.

(٢) انظر: د. أحمد محمد النجار، الاستدارة في البيان العربي، كتاب تحت الطبع، مكتبة الآداب، القاهرة.

(٣) ابن رشد، تلخيص الخطابة، ص ٢٨٩.

أرسطو فيما وجدناه من كتابه: الخطابة بترجمة العربية القديمة، وبما لحصه عنه ابن رشد، وضع مصطلحا للاستدارة عرف بالجملة الدورية، أو الأسلوب الدوري...

### تأثير العرب باليونان في فهم الاستدارة

أُرجم كتاب الخطابة لأرسطو — كما روي — على يد إسحاق بن حنين، وكان قبله نقل قديم، كما يقول ابن التميمي عنه بأنه: "يصاب بنقل قديم، وقبل إن إسحاق نقله إلى العربي، ونقله إبراهيم بن عبد الله، فسره الفارابي أبو نصر، وأبى بخط أحد بن الطيب هذا الكتاب نحو مائة ورقة بنقل قديم" (١)، وقد ناقش عبد الرحمن بدوي ترجمات الكتاب وما قبل عنها، ورجح أن النقل القديم المجهول في نحو ١٠٠ ورقة هو الذي نشره تحت عنوان: الخطابة، الترجمة العربية القديمة، أما ترجمة إسحاق بن حنين التي لم تصل إلينا، فيشكك في وجودها. عبد الرحمن بدوي: بدليل سالف أنه لو كان قد ترجمه لكان ابن السمع — الذي عنه نقلت الترجمة التي بين أيدينا (٢) — قد لجأ إلى نسخة بدلا من هذه الترجمة السقيمة جدا — على حد تعبيره هو (٣) —، وعلى الرغم من ترجمة الكتاب قبل عصر ابن المعتز (٢٦٠هـ) وتوافره له لقراءته، فإن المعتز لم يذكر الاستدارة أو الجملة الدورية أو المقال الدوري، ولا المفهوم تحت أي مسمى آخر، فلم يذكره في كتابه البديع، ولا نجد تأثيرا لأرسطو في ابن المعتز في هذا الموضوع، بل لم يلفت الذين كتبوا في ألوان البديع منذ عهد ابن المعتز (ت: ٢٦٠هـ) حتى عصر ابن رشيقي (ت: ٤٥٦هـ) مثل: قدامة بن جعفر (ت: ٣٣٧)، أو أبي هلال العسكري (ت: ٣٩٥هـ)، وغورهما، إلا شذرات عنه مثل إشارة المبرد إلى الاستدارة على أنها تشبيه معيب، ولا يظهر من إشارته أنه تأثر بأرسطو، لكنه نظر إليه من باب التشبيه، ورغم اهتمام قدامة الواضح بصرات أرسطو وتأثره به في كتابه نقد الشعر إلا أنه لم يعرض لهذا الأسلوب، وربما يعود ذلك لسوء الترجمة التي أُرجم بها كتاب الخطابة لأرسطو وعدم وضوح نظريته من الترجمة، فلم يفهم من اطلع على الترجمة مفهوم أرسطو للمقال الدوري كما يُرى ذلك من الطبعة القديمة، أو تلخيص ابن رشد لـ (٤) مما يدل بوجه عام على أن النقاد العرب وبلاغتهم كانوا متذوقين ومفهمين لما يريدون ولم يتقنوا قللا أعمى عن أرسطو أو غيره، وإنما كانوا ينظرون في أدبهم وتراثهم، فسوء الترجمة ربما أدت إلى عدم فهم النقاد والبلاغيين ما أرادته أرسطو بالمقال الدوري، ولذلك لم يتأثروا به في دراسة هذا الفن.

(١) ابن التميمي، الفهرست، ط مصر ص ٣٤٩....

(٢) يقصد بها الترجمة العربية القديمة التي نشرها.

(٣) أرسطو، الخطابة، ص ٢٥٤.

(٤) زاد تلخيص ابن رشد عن حجم الكتاب الأصلي لأنه يوسع في المعاني التي يذكرها النص، وهو يعترف في مقدمته بصعوبة النص فيقول: "وقد خصصنا منها ما نأدى إلينا فهمه وغلب على ظننا أنه مقصوده".

ولا أجد إشارة لفن الاستدارة — حسب علمي — إلا عند المبرد في الكامل عندما يشير دون قصد لاكتشاف فن الاستدارة، ولكنه ذكرها على أنها نوع من التشبيه المعيب فأشار إلى عيب فيه وكان نوعا من الاستدارة، أطلقت عليه الاستدارة في معرض المساواة، فيشير إليه على أنه تشبيه معيب فيقول: "قد عاب بعض الناس قول كثير (١)، وذلك من حيث نظره إلى المعنى، حيث لم يذكره كاسلوب جديد فيها، ولكن نظر إليه على أنه يحمل تشبيها ومدى توليفه في هذا التشبيه.

وأول من اقرب من مفهوم الجملة الدورية عند أرسطو ووضحها تحت عنوان مفصل — حسب علمي — ابن رشيق (ت: ٤٥٦هـ) ومعاصره علي بن خلف (ت: ٤٥٦ أو ٤٦٣ هـ) إذ عاجلوا هذا الفن تحت عنوان الطريع، فيقول علي بن خلف (٢): (الطريع: أن يأخذ الشاعر في وصف من الأوصاف فيقول: ما كذا.. وينتبه نكتا حسنا ثم يقول: ما أفعل من كذا... (٣). فلم يستعملها بنفس لفظ أرسطو أو أسلوبه أو مفهومه، وإنما استنبطها من أدهم وترانهم، وهكذا فعل أسامة بن منقذ في مصطلحه، عندما وضع له مصطلح النفسي والجسود، وإن تناولوا نوعا ما ذكره أرسطو ولكن بلا لفظه أو مصطلحه وإنما جدارسهم وما يناسب أدهم، فهذا أقرب تناول له — كما أرى — في التراث العربي، وإن لم يكن الصريف نفسه؛ ولكن استنباط من أدهم. فبدأت الجملة بـ "ما وأسمها" وانتهت الجملة "بغير ما" فهي جملة تحوي داخلها جملا من الناحية النحوية.

لأرى أن دراسة علماء العربية لأسلوب الاستدارة وفهمهم له واهتمامهم به لم يتج عن تأثر بأرسطو فقط وتلقهم عنه نقلا أعمى، بل لفهمهم أساليب البرية، وإن كان طبعها أن يطلع النقاد العرب على منهج أرسطو في التفكير وطرقه في التقسيم والتحديد بعد ترجمة كتبه وبخاصة كتاب الخطابة، ولكن يظل للفكر العربي والإسلامي روحه التي تميزه وتتحكم فيه، فلا نستطيع أن ننفي فيها تأثر العرب بأرسطو وغيره من الأدب العالمي، فهذه سنة الحياة في الكون، ولكن العقل العربي لم يكن كلاً على أرسطو أو غيره، بل كان له طريقه المميز في مناهج التفكير وطرائقها، فابن المنير تأثر بالفكر الأرسطي بـ "أم فيما كتب في البلع، ولكن تقسيمه يدل على أنه كان متوقفاً لما يكتب وقائماً له، ولذلك لم يأخذ عنه الاستدارة، لأنه لم يستورها

(١) وهو قوله: فما روحه بالهون حية الرى

يج الفرى جملتها وعمرها

بأطب من أردان مرة موهبا

إذا تولد بالخلد الربط نارها

وفي ذكر عيب هذا القول من ناحية المعنى، وليس من ناحية التركيب أو الطريقة أو الفن من ذلك ما روي عن سكية بنت الحسين رضي الله عنهما: وهل بالأرض زلية متعة الإبطين توفد بالخلد الربط نارها إلا طاب ربهما؟ (الطبراني: المعجم ١/١٥٩-١٦٠).

(٢) صاحب كتاب مواد البيان، وهو من كتاب ديوان الإنشاء في الدولة الفاطمية، وألف الكتاب في سنة ٤٣٧هـ — كما نص في ثلثا كتابه، نشر هذا الكتاب في سلسلة منشورات جامعة القاهرة بليبيا سنة ١٩٨٢، بتحقيق الدكتور حسين عبد اللطيف.

(٣) علي بن خلف، مواد البيان، تحقيق د. حسين عبد اللطيف ص ٣٣٦-٣٣٧.

أو لأن ترجمتها لم تكن واضحة، وكذا قدامة وغيره، أما ابن رشيق ومعاصره ومن تبعه ففهم من الشواهد والأمثال، وكذلك ابن متقذ استنبط بعمارته النصوص أسلوب النفي والوجود....

أما تعريف الاستدارة في الفرنسية التي أرى أن الزيات ترجم عنها المصطلح ففي معجم لاروس الفرنسي: الاستدارة (la periade) (المقال النوري) بأنه: جملة لها بداية ونهاية، ولا تكون في الوقت نفسه طويلة للغاية حتى يمكن إلقاء نظرة واحدة عليها، لذلك حلدتها بعض اللغويين بقولهم: هي الجملة المكونة أو المركبة من عدة عناصر يتحقق بمجموعها المعنى العام للمعر عنه(١).

#### معنى الاستدارة

نستنبط من المعنى اللغوي والاصطلاحي، أن الاستدارة جملة لها مقدمة وخاتمة، المقلمة أحد أركانها وهما يبدأ المعنى، والخاتمة ركن آخر لها وينتهي في نهاية المعنى، فهي جملة تحوي بين أركانها جملاً وسطى، أي أن الجملة الأصلية تربط أول الاستدارة بآخرها فيرد آخر المعنى على أوله، ويرتبط أوله بآخره بفضل هذه الجملة الرابطة، وينطبق هذا على أسلوب التفرع كما عرّفه البلاغيون، ولا يقتصر عليه بل يدخل معه كل ما يتطابق عليه التصريف من أساليب أخرى وجدناها في ديوان الأعشى، منها ما نطلق عليه: الاستدارة بمحدي الشرط، أو الاستدارة بمحدي المبتدأ والخبر، أو الاستدارة في معرض المساواة، أو الاستدارة في معرض التوكيد، أو غيرها مما نجده في الأدب العربي،

فلم يقتصر معنى الاستدارة — بالمعنى الحديث — على أسلوب النفي والوجود كما سماء أسامة بن منقذ، أو الطبري كما شرحه ابن أبي الأصم، وهو ما يبدأ بما واسمها وينتهي بذكر غيرها منها بما خاصة بل القلت قوالب تلزم فيها مجموعة من الأبيات أو فقرة من النثر، كأن تبدأ بالشرط وتنتهي بجوابه(٢)، أو تبدأ بالمبتدأ وتنتهي بخبره(٣)، ومثلها ما يبدأ بحرف القسم والمقسم عليه وتنتهي بجوابه، ... مما سنفسله في تطبيقنا للاستدارة في شعر الأعشى.

نخلص من ذلك أنه يجب أن نحرم علماء الأوائل ولا نسرع بتخطيتهم، وانتماس الأهلار لهم، وأن كل إنسان يأخذ من كلامه ويرد إلا المعصوم صلى الله عليه وسلم، وأن دراسة علماء العرب لأساليب العربية كانت استعباط من تراثهم، وأنهم كانوا متفحصين على الظافات الأخرى واطلموا عليها وأحلوا منها ما يرونه مفيداً للتحكم ومناسبا لها،

(١) معجم لاروس (per'ade).

(٢) مثال له ما استشهد به الزيات بمثاله الذي نقله من الجاحظ. (النظر: دفاع عن البلاغة ص ١١٢).

(٣) كبعض الأمثلة التي استشهد بها د. محمد محمد حسين على ذلك في مقدمة تحقيقه لديوان الأعشى (النظر ص ٤٥).

ولم يأخذوا عنها أخذاً أعمى، ولذا أرى أنه يجب علينا أن نطور أنفسنا انطلاقاً من حاجتنا إلى هذا التطور وليس لنا أن نكرر ما قالوه فقط بل يجب أن نفهمه ونضيف إليه.

### تطبيق الاستدارة على شعر الأعشى

تميز الأعشى بتنوع أسلوب الاستدارة في شعره، فلم يكن أسلوب الاستدارة على هيئة واحدة، ولكن تنوعت أساليبه الاستدارية في ديوانه فكانت الجملة التي تربط بين أول الأبيات وآخرها بجمل مختلفة من ذلك:

#### ١- الاستدارة في معرض المساواة:

وهي أكثر أنواع الاستدارة شيوعاً في الأدب العربي، وأكثرها احتفالاً من قبل البلاغيين وأغزرها استخداماً عند الأعشى، إذ استخدمها في ديوانه ثلاث عشرة مرة، وأكثر هذا النوع يأتي بأسلوب (ما ... بأهل) (١) أي يُصَدَّر الكلام بما الحجازية (٢) وأمثها ...، ثم يأتي غيرها على صيغة أهل التفضيل مسبوقة بحرف الجر الزائد الباء، لتأكيد النفي (٣) ويقصد الشاعر بهذا الأسلوب إظهار المساواة بين: "اسم ما"، و "ما بعد غيرها"، في صفة من الصفات، هي: "غير ما" المسبوق بحرف الجر الزائد، وقد استخدم الأعشى "غير ما" في استدارته الثلاثة عشر بصيغ (بأجود) ثمان مرات، (وبأصدق) مرتان، (وبأحسن)، (وبأطيب)، (وبأعظم) كل منها مرة، نسبة ذكر لفظة الجود كعامل للمساواة وصلت إلى ٦٢% من الاستدارات المستخدمة في معرض المساواة، مما يدل على ذلك أن الأعشى كان استخدامه، لهذا النوع من الاستدارة في الجود والكرم أكثر من غيره.

(١) وهي التي سماها، ابن هشيق، الضريح، وابن منقذ: أسلوب النفي والجود، ود. عبد القادر الرماحي: التشبيه الدلالي... إلخ.  
(٢) قال الزمخشري: "ودخول الباء في الجر - أي غير ما - نحو قولك " ما زيد بمطلق " إذا صحح على لغة أهل الحجاز، لأنك لا تقول: "زيد بمطلق" انظر: الفصل في صفة الإعراب، الزمخشري، فلم له د. إميل بدیع مطروب، دكر الكتب العلمية، بيروت، ط١٤٧٠هـ - ١٩٩٩م، ص ١١٨، يرى ابن جندب في حاشيته على الكودي: أن: "ما التالية": الحجازيون أعملوها عمل ليس إذا كانت تنفي الخيال، أما إذا كانت تنفي المستقبل أو الماضي لا تعمل عمل ليس" حاشية أبي العباس سيد أحمد بن محمد بن جندب بن الحاج، على شرح الإمام أبي زيد سيدي عبد الرحمن الكودي، ومجموعة تعليقات الناشر، ط١٩٨٠ للفرقة، المنار البيضاء، المغرب، سنة ١٤١٨هـ - ١٩٩٨م.

(٣) زيادة الباء في غير ما الحجازية لتأكيد النفي، قال الزمخشري: "وزيادة الباء لتأكيد النفي والإيجاب في نحو ما زيد بقالم " وقالوا: بمسك درهم، وكفى بالله " الزمخشري، الفصل في صفة الإعراب ص ٤٠٤.

كما اعتبر الزجاج أن دخول "باء" مؤكدة لعق النفي في قوله تعالى: وما هم بمؤمنين " البقرة ٨/٢ " معاني القرآن ١٠/٥٠.  
وإن أُسْتُد إلى الأخص زائدة الباء غير اللبث كما في قوله تعالى: " ونجزاه سنة يظنها" انظر: إعراب القرآن، لنسبب لزجاج ٦٦٨/٢، والحروف العاملة في القرآن الكريم، هادي عطية مطر الحلبي، ص ٢٠٤.

ليذكر "اسم ما" في صورة من صورهِ، ويُفَصِّل تلك الصورة، فإذا طُنَّ في نفسه أنه قد وُلِّها حقها من الوصف ذكر الخبر مسبقاً بحرف الجر الزائد، مدعياً تأكيداً لفي الفضلية صورة "اسم ما" في صفة من الصفات هي (خير ما)، مما بعد "خير ما"، وفيها يذكر دائماً ما بعد "ما" جازاً ومجروراً متعلقاً باسم التفضيل، وقد استخدم الأعشى لفظ: "منه" "فان مرات"، ومنها "مرتان"، و"مك"، و"من الحضرمي" "كل منها مرة"، مما يوحي بادعاء المساواة بين "اسم ما" و"ما بعد خيرها"، فكانه يقصد عرض مقارنة للمساواة بين (اسم ما)، وما ذكر بعد خيرها؛ لتأكيد لفي الفضلية أحدهما على الآخر في صفة من الصفات هي (خير ما)، ويذكر بعد خير ما الصفة التي يتساوى فيها فذكر، "ثالثاً" (أربع مرات) و"بما عنده" مرتان، و"تقى في الحساب"، وبأدم العشار"، و"حين تسأله"، و"بأما"، و"حلة على البطل المنازل" "كل منها مرة"، مدعياً مساواة الجاهلين في هذه الصفة.

أو يكون قد شبه فيكون (اسم ما) قائم مكان "المشبه به"، فيفصل في صورته، وما بعد خير ما قسام مقام المشبه، و"خير ما" وجه المشبه، مما يوحي بعشيه محذوف الأداة، فمن نظر إليه باعتبار التشبيه هذا، رأى أن هذا الأسلوب قائم على التشبيه، وهذا ما دعا المبرد (٢٧٦هـ) إلى ذكره في كامله في باب التشبيه، وتبعه من تبعه في ذلك، وأرى أن جعل هذا النوع من التشبيه معينا عندهم لا يرجع لتقنية الاستدارة بل يرجع لصفة المشبه(١)، وعلاقته بالمشبه به.

ووجدنا من الباحثين المعاصرين من يطلق على هذا النوع التشبيه مقيدا مغل: من مثله التشبيه الطويل، أو التشبيه الاستطرادي، أو التشبيه الدلالي، أو تشبيه الاستدارة، أو تسميته بالاستدارة التشبيهية، أو التشبيه طويل، أو التشبيه القصصي، وربما من نظر إلى تميز هذا النوع من الاستدارة باعتداد الصورة وارتباطها في أكثر من بيت جعله يطلق عليه التضمين، أو التضمين العروضي(٢).

(١) المثال الذي ذكره المبرد لكثير مرة هو:

فما روعة بالحن طية الغرى	يبح الندى جفجفاتها وعراوها
يلهب من لودان عزة موهنا	إذا تولد للندل الرطب نارها

للمشبه ما بعد خير ما ليس مدحا لما أن تشبه للمشبه به، فلذلك وقع غرقا، أما التشبيه الحسن في رايه أن يلحق الأدنى بالأعلى أو يشبه الأدنى بالأعلى، أما في هذه الصورة فقد انفتت الأفضلية ولذا مثله بالتشبيه الملب.

وذكر في حبه قول سكتية بنت الحسين: وهل على الأرض زهجة مستة الإبلين تولد للندل الرطب نارها إلا طاب رهبها، وكان رأيها أن يجمع امرأ القيس في وصفه: أم تراني كلما جئت طارقا وجدت بما طيب وأن لم تطيب

ولا نقل ابن حنك عن بعض مشايخ الأدب، قال: ليس على كثير شيء، أي من الناحية الفنية (انظر أمالي المروزي/١-١٥٩).

(١٦٠).

(٢) انظر: موضعه في هذا البحث.



ومن نظر إلى التفصيل الذي تميز به هذا التشبيه بوصف للشبه به ووصف المشبه لم يكن مقصده التشبيه العادي ولكن استطراد في وصف كل منهما لما جعلهم يطلقون عليه الاستطراد، بل وجئنا بعض الباحثين يجعله نوعاً من القصص لعلية ذكر القصص في الاستطراد في: وصف اسم ما، أو ما بعد خبرها.

فهذا النوع من الاستدارة مرتبط بمجملته تربط أوله بآخره وقائم على ادعاء مساواة المشبه بالمشبه به، وعدم تفضيله عليه في صفة من الصفات؛ ولذلك أطلقت عليه الاستدارة في معرض المساواة.

وبالنظر إلى هذا النوع في شعر الأعشى وكيفية استعماله وذكره له: وجدت أن مدح قيس بن معد يكرب قد فاز بنصب السبق في هذا الأسلوب الاستداري في شعره فهو ممدوحه الذي مدحه بقصائد حملة (١)، واستعمل هذا الأسلوب في مدحه بالقوى والورع (٢) ومدحه بالجوود والكرم في ثلاث قصائد (٣)، ومدحه بالشجاعة (٤).

فقال في مدحه بالقوى والزهدي والورع، وهي من الصفات النادرة في المدح بما المصير الجماعي فيقول (٥):

وما أَتَيْتُ عَلَى مَكْسَلٍ      بِنَاءً وَصَلَبٍ فِيهِ وَصَارَا (٦)  
بُرُوحٌ مِنْ صَلَوَاتِ الْمَلِكِ      كِطُورًا سَجُودًا وَطُورًا جُورًا  
بِأَعْظَمِ مَنَّةٍ لَقِيَ فِي الْحِسَابِ      إِذَا التَّسَمَّاتُ لَفَعْنَ السَّبَازَا (٧)

فيصف الراهب الملقط للعبادة في صومعته، ويؤكد في كون هذا الراهب أكثر تقوى لله، أو أقرب إلى الله بأعماله من ممدوحه يوم القيامة، ففي هذا الملقط المكون من ثلاثة أبيات يبدأ الأسلوب بـ "ما" واسمها "وما أيللي...". واصفا "اسم ما" بالأوصاف التي يريد أن ينسبها إليه، وفي آخر بيت في الملقط يذكر "عصير ما" المسبوق بحرف الجر الزائد "بأعظم منه"، أي من ممدوحه وكأنه يقارن بين الراهب الملقط وممدوحه في صفة التقوى والحساب؛ أي وجه الشبه في التقوى والورع وهو وجه المقارنة بين المشبه والمشبه به.

(١) حيث مدحه بسبع قصائد في ديوانه، انظر الديوان: ص ٢٧، ١٥٤، ٨١، ١٦١، ٢٠٧، ١٩٨، ١٨٠.

(٢) انظر الديوان: قصيدته ص ٨١-٨٦.

(٣) مقطع الاستدارة في التين منها طوله أربعة أبيات، (انظر: الديوان القصيدة ص ٨١-٨٦، والقصيدة بالديوان ص ١٩٨-٢٠٣) وطوله في واسعة ثلاثة أبيات (انظر الديوان القصيدة ص ١٥٤-١٥٩).

(٤) انظر الديوان: قصيدته ص ٨١-٨٦.

(٥) الأبيات من قصيدة مدح ما قيس بن معد يكرب من بحر المقارب، الديوان ص ٨١-٨٦.

(٦) الأيللي: صاحب أيل : وهي الصفا التي يعملها الراهب ليقى ما الناقوس، فهي تعني الراهب، وقيل: تعني المسيح لجهاد، وصلب : صور فيه الصلب، وصارا : مكن.

(٧) الأبيات من قصيدة مدح ما قيس بن معد يكرب (من بحر المقارب) الديوان ص ٨١-٨٦.

فكان إظهاره الصورة بهذه الطريقة في التعبير أبلغ وأعمق تأثيراً في النفس من ذكرها بالتشبيه المباشر: مثل قوله: أن ممدوحه كالراهب في صومته، ولكن الصورة التي عرض فيها المعنى أعطت للمعنى ما لم يعطه التشبيه المباشر أو الأسلوب العادي من إضافات وبلاغة في الأسلوب، فضلاً عن إثراء الصورة برسم لوحة لهذا الراهب في صومته مظهراً ذائقها ومفصلاً إياها.

وقال الأعشى مادحا قيس بن معد يكرب (١) بالجود والكرم:

وما راسح رَوْحَهُ الْجَنُوبُ	نُورِي الزُّرُوعَ وَيَغْلُو الدِّيَارُ
يَكْبُ السَّفِينُ لِأَذْقَانِهِ	وَيَصْرَعُ بِالْعَبْرِ أُنْثَى وَزَارَا
إِذَا رَسَبَ السَّوَجُ لَوْنُهُ	يَخْطُ الْقِلَاعَ وَيُرْخِي الزَّيَارَا
بِأَجْوَدَ مِنْهُ بِأَذَمِ الْعَشَا	رِ لَطِ الْقُلُوبِ بِهِنَ احْمِرَارَا (٢)

لعمد إلى تصوير ربح الجنوب التي تأتي بالسيل الغزير مصوراً أشد حالته؛ يأتي بالخير ويروي الزروع، ولم يكف بذلك بل فاض على الديار، وبعد أن يرسم هذه الصورة ينفي أن تكون هذه الرياح أجود من ممدوحه بإبله البيض الكريمة ويذكر دليلاً لصلاته فيقول:

هو الواهب الله المصطفى      ة إما عفا وإما عشارا

فالأعشى بهذا الأسلوب يبيد رسم هذه اللوحة الفنية، مصوراً شدة الريح الذي يحمل الغمام الماطر، ونزول المطر على الزرع ليرويه، وفيضان الماء بما لا تحمله جوانب النهر على الديار، وإكبابه السفن واقتلاعه الأشجار، ثم آثار هذا السيل الجارف والماء الهادر، ياتزال الملاح قلاعه حتى لا تملك سفينه، وربطها بالخبال لعدم لدرة السفينة على مقاومته، فتوَّع في أشكال اللوحة الفنية، فلذكر منها ما يملأ النظر فتلاحظه العيون، ومنها ما تأثوره بإحساس الناس ورد فعلهم تجاهه، ومنها ما ينعكس على صفحات قلوبهم، في تصوير راسح وأسلوب بديع، مصوراً هذا الماء الكثير والخير العميم، وأن مثله مثل عطاء ممدوحه وكرمه، فالربح جواد بماله وممدوحه جواد بإبله البيض الكريمة.

وقال الأعشى (٣) مادحا بالكرم أيضاً ومشبهها بممدوحه بنيل الكوفة:

ما التُّيْلُ أَصْبَحَ زَاخِرًا مِنْ مَدَّةِ      جَادَتْ لَهُ رِيحُ الصَّبَا فَعَبْرَى نَهَا (٤)

(١) الأبيات من نلس القصيدة المسماة: الديوان ص ٨٩-٨٦.

(٢) في الديوان طبعة دار الكتاب اللبناني: بدلا من العشائر، لفظ: الركاب.

(٣) من قصيدة ممدح بها قيس بن معد يكرب من بحر الكامل (الديوان ص ١٥٤-١٥٦).

(٤) التيل: غر مصر، والكوفة أيضا غر يقال له: التيل (البحال والأمكنة والمياه، للزهري، تحقيق د. أحمد عبد الوهاب عوض ص ٣١٤) وهو يقصد نيل الكوفة لأنه قال في البيت الثاني: زيدا بإبل، وإبل من بلاد العراق، من مد: مليء بسبب الماء، ربح

زَيْدًا بِبَابِلَ فَهَوَّ نَسَقِي أَهْلَهَا      زَعْنَدًا تَعَجُّرُهُ الْبَيْطُ خِلَالَهَا (١)  
يَوْمًا بِأَجُودَ نَائِلًا مِنْهُ إِذَا      نَفْسُ الْبَحِيلِ لَجَّهَتْ سَوَالَهَا

فعمد إلى تصوير نيل الكوفة في أفضل حالات فيضانه وغزارة مائه، حين قب عليه ريح الصبا، وهي ريح تهب من ناحية مشرق الشمس إذا استوى الليل والنهار (٢) أي في فصل الربيع، فيهبج النهر بالزبد ويعلو مائه ببابل، فيكثر خيره ويعم، وبعد أن يستوى رسم صورة نيل العراق وغيره العميم ينفى أن يكون هذا النيل بهذه الصورة التي رسمها خيره أجود من ممدوحه وقت تجهيم نفس البخيل من سؤاها العطاء وعلم كرمها، فهذا جواد مائه وذلك جواد مائه، فهو يعطي المائة من النوق الحيار الكريعات وعبيدها معها بل يجمعها أبناءها أيضا، فيقول:

الواهب المئة المهجان وعبيدها      عودًا تُزَجِّي خلفها أطفالها

وقد زادت هذه الاستدارة بيتا عن سابقتها فأصبحت أربع أبيات.

وقال الأعشى مادحا قيس بن معد يكرب (٣) بالكرم أيضا مشبها إياه بخليج الفرات:

وما مَزِيدٌ مِنْ خَلِيجِ الْفَرَا      تِ جَوْنَ غَوَارِسُهُ لَتَنْطِمِ  
يَكْبُ الْخَلِيَّةُ ذَاتَ الْقِلَا      عَ قَدْ كَادَ جَوْجُوهَا يَنْخَطِمِ  
كَكَأَمَا مَلَأَهَا وَسَطَهَا      مِنَ الْخَوَافِ كَوَلَّهَا يَنْقُزِمِ  
بِأَجُودَ مِنْهُ بِمَا عِنْدَهُ      إِذَا مَا سَمَّاهُمْ لَمْ يَفْسِمِ  
هو الواهب المئة المصطفا      ة كالنخل طاف بها الجحرم

فصور خليج الفرات في أشد أحواله غزارة ماء، رسمها صورة لغزارة مائه، وقت غسيم السماء وارتطام أمواجه، حتى أضحي أصحاب السفن الكبيرة من الملاحين يفتشون أن تصطم سفنهم من شدة أمواج الفرات وارتفاعها، فالنهر يزداد أمواجه واضطرابا وجرياناً، ومع هذه الصورة التي يرسمها للنهر بالخير العميم الذي لا يميل به عن أحد، ينفي أن يكون أجود من ممدوحه إذا عمَّ الجندب جميع البلاد وامتدح قطر السماء، فما بالنا في الأحوال العادية: وقت الرخاء، واليسر، والخير، فيفهم أنه أشد كرماً.

الصبا: ريح عطرة، جاءت عليه: أي بالطر، فعبري لما: أي فطار وأندما، وكأنه يريد أن النيل يداعب السحاب والريح بكثرة مائه.

(١) البيط: جبل من السجم كانوا يولون بالأباطح بين العراقيين.

(٢) النظر: لسان العرب، والمعجم الوسيط، مادة (صج).

(٣) الأبيات من قصيدة مدح لما قيس بن معد يكرب، وهي من البحر المتقارب (الديوان ص ١٩٨-٢٠٣).

وقد يؤخذ على الشاعر أنه قد عطاءه بوقت واحد، وهو وقت السَّنة والفقر والقطوع المطر، وإنما الجواد الذي يعطي في جميع أحواله، ومع ما قد يبدو من قصور كهذا، فلعله فطن إليه وإلى ما ينبغي أن يقال في مثل هذا المقام، فوجدناه ينشئ استدلالاته مستطركا ما قد يؤخذ عليه في استدلالاته السابقة، التي قالها الأعشى مادحا هوذة بن علي الخنفي (١) بالكرم والجود (٢):

وَمَا مُزِيدٍ مِنْ خَلِيجِ الْفَرَا      تِ يَفْشَى الْإِكَامَ وَيَقْلُو الْجُسُورَا  
يَكْبُ السَّيِّئُ لِأَذْقَابِهِ      وَيَصْغَرُ بِالْقَبْرِ أَثَلَا وَذُورَا  
بِأَجْوَدَ مِنْهُ بِمَا عِنْدَهُ      كَيْعُطِي الْمَيِّتَ وَيُعْطِي الْهُدُورَا

فهذا خليج الفرات مكررا استدلالته ووصفا لياه ومشبها به، بدون تحديد وقت لهاته وكرمه كما فعل في الاستدالة السابقة، فهذا الفرات يعود بماله فيعطي الأماكن العالية لشدة فيضانه ويعطي على الجسور ويؤثر على حركة الملاحة، وهذا مملوحه جواد بالثبات من إبله وبالأكياس من النقود من ماله — دون أن يحدد وهنا لذلك — فكان الفرات جواد بماله الفيض وأثره الظاهر فيما يمر عليه من أرض تحتاج هذا الماء ومملوح الأعشى يعطي الثبات من الثوق والأموال، وأثره فيما يمر عليه من أناس يحتاجون هذا المال وهذا المعاع، فهما معاربان في الكرم، وإن اختلفت وجهة كل منهما، وجنس ما يفيق، ولعله وجد أن هذه الاستدالة لم توفِ حظها تقصيرا، فأراد أن يمدح هوذة مستعملا استدالة أطول فكان مدحه هوذة مرة أخرى بالكرم أيضا في أربعة أبيات فقال (٣):

وَمَا مُجَاوِرُ هَيْتٍ إِنْ عَرَضَتْ لَهْ      قَدْ كَانَ يَسْمُو إِلَى الْجُرُفَيْنِ وَأَطْلَعَا (٤)  
يَجِيئُ طَوْلُهُ إِذْ عَبَّ مُحْتَفِلَا      يَكَاذُ يَقُولُ رُبِّي الْجُرُفَيْنِ مُطْلَقَا  
طَابَتْ لَهُ الرِّيحُ فَلَمَّتْ غَوَايُهُ      تَرَى حَوَالِيَهُ مِنْ مَوْجِهِ تَزْعَا  
يَوْمًا بِأَجْوَدَ مِنْهُ حَسْبَ نَسَائِلُهُ      إِذْ حَنَّ ذُو الْمَالِ بِالْإِغْطَاءِ أَوْ خَدَعَا

فيقصد مقارنة بين هذا النهر الذي ضلعت جوانبه عن تحمل شدة ماله، لأنه امتلأ عن بكرة أبيه، وكان ذلك سببا في زيادة حركة موجه وكثرة خيره، ومملوحه عندما تكون الجماعة والسنة والفقر، في مثل هذه الأحوال الشديدة التي قد يضن الجواد صاحب المال بماله ولا يعطي إلا بقدر، نجد مملوح الأعشى ليس بأقل من هذا

(١) هوذة بن علي الخنفي مملوح الأعشى وقد مدحه الأعشى بثلاث قصائد في ديوانه .

(٢) من قصيدة يمدح بها هوذة بن علي الخنفي وهي من بحر المقارب وهذه الأبيات في نهاية القصيدة (الديوان ص ٨٦-٩٠).

(٣) من قصيدة يمدح بها هوذة بن علي الخنفي من بحر البسيط (الديوان ص ١٠٩-١١٣).

(٤) هيت: بلدة بالمرات.

النهر فهو مساوٍ له في العطاء والخير، في هذه الحال فكيف في الأحوال العادية؟! فأعطانا وصفاً لمدرحه بالكرم والجود في أحلك الأوقات وأشدّها وقت احتياج الناس لعطائه وسؤالهم إياه.

ثم نجد مدح الأعشى لإيأس بن قبيصة الطائي (١) بالكرم في استدارة قصيرة من بيتين مقارناً بين أعظم فئرين ببلاد العرب وهما: نيل مصر وفرات العراق في أشد حالات الفيضان هما، مقارناً بينهما وبين مدرّحه، إذ من ثمرة كرم مدرّحه هبة الإبل ضخمة السنام، كما أن من هبة هذين النهرين الأشجار الضخمة، أو النخل الذي أخرج ثماره، فهما متشابهان في عطائهما وكذلك شيها ما يعطيهما ويجودان به فيقول:

فَمَا نِيلُ مِصْرٍ إِذْ نَسَأَى غَبَابُهُ      وَلَا نَهْرُ بَابِلَ إِذَا رَاحَ مُقْعَمَا (٢)  
بِأَجْوَدَ مِنْهُ تَالِلًا إِنْ بَغَضَهُمْ      إِذَا مِثْلُ الْمَعْرُوفِ صَدَّ وَجْمَعِمَا  
هُوَ الْوَاهِبُ الْكُومَ الصُّلَايَا لِحَارِهِ      يُشْبِهَنَ دَوْمًا، أَوْ نَحِيلًا مَكْمَمَا

فشيء مدرّحه بالنهرين كرمًا، فضلًا عن جمعه بينهما في استدارة واحدة وتشبيه واحد. وكان مدحه النعمان بن المنذر باستدارة أخرى واصفًا إياه بالكرم كانت تابعة لاستدارة بوصفه بالشجاعة، فقال:

وَمَا فَلَجٌ يَسْمَى جَدَاوِلَ صَعْنَى      لَهُ خَرْعٌ سَهْلٌ عَلَى كُلِّ مُزَوِّدٍ (٣)  
وَتُرْوِي النِّبْطُ الزُّوقَ مِنْ حَجَرَاتِهِ      دِيَارًا تَرَوَى بِالْأَنَّى الْمُعْمَدِ (٤)  
بِأَجْوَدَ مِنْهُ تَالِلًا إِنْ بَغَضَهُمْ      كُلَّى مَا لَهُ بِاسْمِ الْقَطَاءِ الْمُرْعَدِ (٥)

فيقارن بين مدرّحه والنهر الذي تفرغ منه جداول صعني بالجمامة، وطرق ورود المياه إليها التي أغلقت في وجهه، حتى فاض وسال عمودها على مزارع الأنباط بجانه الفزير، فهذا النهر يفيض بجانه والنعمان يجود بإبله البيضاء الموهوبة للمادحين من طارف ومتدل.

ثم كان مدح النعمان بن المنذر بالشجاعة في أطول أسلوب استداري في معرض المساواة عند الأعشى إذ مدحه باستدارة طولها عشرة أبيات فقال (١):

(١) الأبيات من قصيدة في مدح إيأس بن قبيصة الطائي، ورويت في مدح قيس بن سعد بكرب، وهي من بحر الطويل (في الديوان ص ١٨٩-١٩٢) مطلعها:

أَلَمْ خَيَالٌ مِنْ قَبْلَةٍ بِمَدَا      وَكَيْ حَبْلًا مِنْ حَبْلَةٍ فَصَرَمَا  
(٢) باقيها: من نواصي الكوفة كانت على شاطئ الفرات.

(٣) فلج: فر صغير، صعي: موضع بالجمامة، شرع: طريق الماء، مورد: موضع الورد على الماء.

(٤) النبط: الصبيح، الزوق: زرق الصيون، حجارته: نواحيه، بالأنى للمعد: السيل الذي سُدَّ في وجهه فصبغ ماءه.

(٥) الأبيات من قصيدة مدح إيأس النعمان بن المنذر (بحر الطويل) الديوان ص ٤٩-٥١، من قصيدة مطلعها:

أترحل من نيل ولا تزود      وكنت كمن قضى الثبات من تد

فَمَا مُخْلِذٌ وَرَدَّ كَانَ جَبِينُهُ	يُطْلَى بَرْزَسٌ أَوْ يُطَانُ بِمُخْسَدٍ
كَسَنَهُ بَعُوضٌ الْقَرِيْبَيْنِ قَطِيفَةً	مَتَى مَا قَتَلَ نَيْنَ جِلْدِهِ يَتَرُكِدُ
كَانَ نِيَابَ الْقَوْمِ حَوْلَ عَرِيْبِهِ	كَبَابِيْنُ الْبَاطِلِ لَدَى حَبَبِ مُخْصَدٍ
رَأَى ضَوْءَ نَارٍ بَعْدَمَا طَافَ طَوْفَةً	يُضِيءُ مَسَاهَا يَيْنَ أَكْثَلِ وَغُرُقَدٍ
فَمَا قَرَحًا بِالنَّارِ إِذْ يَهْتَدِي بِهَا	إِلَيْهِمْ وَأَضْرَامُ الشَّعِيرِ الْمُوقَدِ
فَلَمَّا رَأَوْهُ دُونَ ذَلِكَ رَكَابِهِمْ	وَطَارُوا سِرَاعًا بِالسَّلَاحِ الْمُتَقَدِّ
أَتَيْعَ لَهُمْ حُبُّ الْحَيَاةِ فَأَذْبَرُوا	وَمَرَجَاةَ نَفْسِ الْمَرْءِ مَا فِي عَدِ غَدِ
فَلَمْ يَسْبِقُوهُ أَنْ يُلَاحِظَ زَهِيْنَةً	قَلِيلَ الْمَسَاكِ عِنْدَهُ فَنَرُفَقْدِي
فَأَسْمَعَ أَوَّلَى الدُّعْوَكَيْنِ صَحَابَةً	وَكَانَ أَلْفَى لَا يَسْمَعُونَ مَا قُدِ
بِاصْذَقَ نَاسًا مِنْكَ يَوْمًا وَكَجَدَّةٍ	إِذَا عَمَتِ الْأَبْطَالُ فِي كُلِّ مَشْهَدٍ

لفور هذا الأسد خلال خمس لقطات بمجموعها تكمل صورته التي أراد أن يصورها في أذهاننا فكانت:

اللقطة الأولى: (مظهره الخارجي): فهو ليث وردي اللون قابض في عريته ومملكته كان جبينه قد صبغ بالورس الأصفر، وجسده صبغ بالزعفران الأحمر، والصف حول البعوض بكثرة، فكانه قد كساه بقطيفة وهو يصور عليها كلما تمت أن تتال من جلده.

واللقطة الثانية: (مظهر عريته): عن الآثار التاريخية حول عريته تشهد بتاريخه الحافل بالفضحايا المتعارة حوله ويصور الشاعر آثارها الباقية بصورة السراويل القصيرة التي تركها الفلاحون بجوار زرعهم يوم حصاده، إذ إنهم يلبسون لباسا خاصا بالحصاد، فصور ما تبقى من الضحية وملابسه بصورة السراويل القصيرة بجوار الحقل يوم الحصاد.

واللقطة الثالثة: (صور نشاطه وعدم خوله): فرغم كثرة ضحاياها، فهو يبحث عن مزيد فيصوره يطوف باحثا عن ضحية جديدة وما أخذ فرحه وسعاده عندما يرى ضوء نار بين الأكل والغرد، وكانت اللقطة الرابعة: (نموذج من مفارقاته): التي قدم لها هذه اللقطات: فإنه أنه لا يهتم بتأحاد الرجال، ولكن بمجموعاتهم وبخاصة تلك التي يكون معها سلاح وركبان فيصل إليهم ولا يهتم بركابهم لأن غايته الضعاب، فيهمج عليهم بسرعة وقوة، فلا يشعرون به إلا وهو دون ركبهم لسرعته الفائقة وقوته الشديدة، فما يكون منهم إلا أن يطروا فرعا فارين مجلودهم ومعهم أسلحتهم التي لم تكن عنهم شيئا، فحجم للحياة ينسجم استعمال أسلحتهم، ولكن ذلك لا يمنع هذا الأسد المصور من القوز بملفه بإصابة أحدهم وإيقاعه فريسة له، فأسمع

(١) هذه الأبيات المشرقة من قصيدة من بحر الطويل وبها استعارتان متتاليتان، (الديوان ص ٤٩-٥١).

فريسته سبي الحظ الفريسة أصحابه بصوت استغاثته التي لم ينها، لأن الأسد قد فكك به، فأمد هذه الصفة لهيئة قوية جدا في النفوس.

وكانت خامسة اللقطات (تعلق على صورة الأسد، ومقارنة بينه وبين عمودحه): الذي عرف به وبسيرته الذاتية ضاربا المثل بنموذج من أعماله الواقعية، وهدف المقارنة هنا المساواة بينه وبين النعمان بن السمر في الشجاعة ولت الفوز والإغارة ووقوع الظلم؛ فهما في الشجاعة سواء بسواء، وكان بالأعشى هذه الاستدارة الطويلة يريد أن يثبت للنعمان قدرته البانية في مدحه وإرضاء غروره حتى يصطفيه كما اصطفى النابغة قبله.

وكان مدح الأعشى لمسروق بن وائل بالشجاعة والإقدام (١) تاليا مدحه له بالجود والكرم (٢)، عكس النعمان الذي مدحه بالشجاعة ثم اتبعه بمدحه بالجود والكرم، فيمدحه واصفا إياه بالأسد الذي يُقْتَم له بصورة تعريفية فهو أب لأشبال، مورد واسع الشدلين عابس الوجه مكفهر، ثم يتقل إلى هواياته فهو يهوى القادسية والغابات، وأودية السباع، وإلى هنا فصلته تشبه كثير من الآماد لكن صفة الشجاعة عنده المنفرد بها، هي أنه لا يهجم على الواحد الفرد بل يهركه لضغفه، ويختار اغافل المليئة بالرجال الأبطال الذين لا يستطيعون رده عن فريسته أو عما يريد، ثم يقارن بين هذا الأسد الشجاع المغوار وبين مسروق بن وائل في شجاعته بأنه يشبهه في حملته على الأبطال والقرناء فقال:

مَا مُشْبِلٌ وَزْدُ الْجَبِيْـ	نِ مُهْرَتُ الشَّدَلَيْنِ نَاسِلٌ
الْقَادِسِيَّةُ مَالِكُفٌ	مَنْهُ فَأَوْدِيَّةُ الْقِيَاطِلِ
يَذْغُ الْوَحَاذَ مِنَ الرِّجَا	لِ وَيَقْصِي جَمْعَ الْغَافِلِ
يَوْمًا بِأَصْدَقِ حَمَلَةٍ	مَنْهُ عَلَى الْبَطْلِ الْمَازِلِ

يفصف الأسد أولا بأنه أبو أشبال وأنه مهرة الشدلين، ومقامه بأودية السباع وأنه شجاع، فذكر مورث حاجته لا فئرس فراسه، بأن له أولادا صفراء، وذكر من صفاته التي تدل على شجاعته بأنه مهرة الشدلين، ذو خبرة في الصيد، مسكه يحاط بالسباع، أنه من صفاته الجرأة فلا يخفي بمصوله على الغنمية بل يأخذ الغنمية الصعبة، مما يدل على شجاعته وجسارته.

قال الأعشى في مقدمته الغزلية التي يصف فيها طيب راحلة محبته في القصيدة التي قالها ليزيد بن مسهر — أي ثابت الشيباني (٣):

مَا رَوْحَةٍ مِنْ رِيَاحِ الْحَسَنِ مَعْشِيَةٌ خَضِرَاءُ جَادَ عَلَيْهَا مُسْبِلٌ قَطِلٌ (١)

(١) الأبيات من قصيدة مدح ما مسروق بن وائل وهي من مجزوء الكامل (الديوان ص ١٥٩ — ١٦٠)

(٢) النظر الديوان ص ١٥٩ — ١٦٠.

(٣) القصيدة قالها ليزيد بن مسهر — أي ثابت — الشيباني، وهي من بحر البسيط (الديوان ص ١٤٨ — ١٥٤).

يُضَاكُ الشَّمْسَ مِنْهَا كَوَكَبٌ شَرِقَ      مُؤَزَّرٌ بِعَمِيمٍ تَتَبَّتْ مَكْنَهُـ (٢)  
يوماً بأطيب منها نَشْرَ الرَّاحِـ      ولا بأحسن منها إذ دنا الأَصْلُ  
علقتها عرضاً وعلقت رجلاً      غوري وعلق أخرى غيرها الرجل

ليذكر الروضة واصفاً إياها بالفضل وصف فهي في مرتفع من الأرض، ولذا تكون أطيب هواء عن غيرها، وبها عشب كثير، آخذاً في وصفها وبعد أن يصف خصوصيتها يتجه إلى معة النظر إليها ومنظرها الخارجي، فهي خضراء اللون ذاكرة نعمة الطبيعة عليها وفضلها؛ فقد نزل عليها مطر غزير، ثم يظهر تناغم الروضة مع الطبيعة فيظهر في صورة نفسية رائعة لمظهرها مشرق فكان الروضة كالكوكب الزاهي في الأرض، وكأنها تضاهي الشمس وتضاحكها في حركة متناغمة مع الكون، لكنه ليس كوكباً عادياً، ولكنه كوكب مؤتزر بحلة من الثبات، وبعد أن يطمئن إلى هذه الصفة الخالية للروضة في الجزيرة العربية الصحراوية المجيدة، وإظهار مردود هذه الصورة من طيب الرائحة والإشراق والجمال، يقارن بينها وبين محبوبته نالها أن تكون هذه الروضة أفضل منها في طيب الرائحة أو حسن المظهر والنظر حتى في وقت شدة تألق الروضة وهو وقت الغروب، فمحبوبته تساوي الروضة في أحسن أحوالها وتعادلها إشراقاً وجمالاً وحسن رائحة.

ومدح الأعشى مسروق بن وائل بأسلوب استداري، بأسلوب استداري ناقص حيث ورد في السليوان مشابهة أسلوب الاستدارة في الفرج وهو المساواة، لكنه لم يذكر النفي في أوله كما اعتدنا في الأساليب الأخرى (٣)، وربما أسقط الرواة هذا البيت من هذه الاستدارة، ولكي يشبه هذا الأسلوب أساليبه الأخرى بأن يعرضه في صورة الاستدارة في معرض المساواة، يجب أن يذكر النفي بـ "ما" (٤) في أوله كما اعتدنا في الأساليب السابقة فقال (٥):

أحصى بعانة زاعجراً      فيه اللئاء من المسائل (٦)  
عشبي الصراري حوَّلَةً      مئةً فعادُوا بالكواكِلِ

- (١) الحون: تفرقع من الأرض، ويضاح الحون أطيب من غيرها، عطش: محط.  
(٢) شروق: زاه، مؤزَّر: لايس لإزرك، وكان الثبات حلة تكسوه، مكثل: قد بلغ وتم.  
(٣) من قصيدة مدح ما مسروق بن وائل (في الكامل الديوان ص ١٥٧).  
(٤) لعله سقط بيت في بداية الاستدارة، لأن المعنى لا يتم بدون، وبغيره يكون المعنى محتملاً، وقد تنبه لذلك من محقق الديوان د. محمد محمد حسين وعلق عليه: "بين البيت الخامس والسادس بيت ساقط لا يتم المعنى بغيره، وخلاصته فيما نقلت: "ما الفرات إذا جاش ماؤه...". في البيت التاسع بأجود نالاً. ديوان الأعشى، دمشق ص ٣٨٩.  
(٥) من قصيدة مدح ما مسروق بن وائل (في الكامل الديوان ص ١٥٩).  
(٦) عانة: قرية من قرى الحيرة، وهو بلد مشهور بين الرقة ودمشق، ونسبت إليه الحمر، وهي مشرفة على الفرات قرب حليفة النورة فيها قلعة حصينة (انظر: الجبال والأمكنة ولها، للزحشري، ودمشق ص ٧٤٠).



فري التبيط غشية راوي المزارع بالحوائل

يوما بأجود ناللا م الحضرمي أخي القواضل

فيصور غمر الفرات — مبعدا مكان شدة الهيجان (عانة) وهي قرية من قري الحيرة، بين الرقة وهيت (١)، وولته (الضحى) — في حالة هيجانه وحمله الغناء من السيول التي غلته فأصبح لا يؤمن غلده لخشى الملاحون ضرره فاستعاذوا بمؤخرة سفنهم، كما أن النعمة اكملت على الفلاحين حيث رووا مزارعهم عشاء، ثم يقارن بين هذا النهر في هذه الحالة الماتجة بقاءه الزاخر وبين ممدوحه فكلاهما يجود بما عنده.

قال الأعشى متغزلا ورواصفا بحويته بعد رحلته عنه مع قومه بعيدا عنه فالقادة إياه وبأسنة من العودة لبقائه، مقارنا بينها وبين غزاة فقدت صغيرها (٢): في استدارة قصيدة تتكون من بيتين اثنين:

وما أم غشيف جأته القرن فاقده على جانيي فقلت تئني غزائها (٣)

بأحسن منها يوم لأم نواصم فأكزن لما وجهتهن حالها

فيقارن بين الغزاة الحائرة التي فقدت وليدها على كبر سنها، فهي تلور باحثة عنه في كل مكان بأنها ليست أحسن حالا من محبوبته عندما واجهتها نساء الحي المرفقات فأكزن حالها لفرط تغير منظرها بعدما انقلبت لاقدة محبوبها، فالغزاة لاقدة لرضعها، واخوية لاقدة لغيرها.

#### الاستدارة بمحدي الشرط والجواب:

إذ يبدأ الاستدارة بمجمل الشرط المتداة بأداة شرط وفعله ولا تنتهي إلا بجواب الشرط الذي قد يتأخر يوما أو أيات عن فعل الشرط، جاعلا أسلوب الشرط يربط بين أول المعنى وآخره.

ويشترط في أسلوب الشرط أن يكون متصلا اتصال حقيقيا كي يتصل المعنى من أول الأسلوب إلى نهايته يظهره السكاكي في قوله: "واعلم أن الاتصال يكون حقيقيا متى كان بحيث يلزم من تحقق الشرط تحقق الجزء" (٤)

ويظهر السكاكي ارتباط أول أسلوب الشرط بآخره في قوله: (القانون في الشرطيات: أن تول الشرط مولة المبدأ، والجزاء مولة الخبر، ثم تركب الدليل منهما) (٥).

(١) النظر: الجبال والأمكنة والمياه، للزخشرى، تحقيق د. أحمد عبد الوهاب عويش، نشر دار القضاة، القاهرة، ص

(٢) الأيات من قصيدة قلنا ذاكرا ما كان بينه وبين بني حاد ومالك أبي حبيشة، وهي من بحر الطويل (الديوان ص ٤٧-٤٨).

(٣) غشيف: ولد الطيبة أول ما يولد، جأته القرن: خليفة القرن، تئني: موضع بالحجاز ببلاد بني حنبل قرب مكة (النظر: الجبال والأمكنة والمياه، للزخشرى، بهامشه ص ٦٩).

(٤) مفاتيح العلوم، السكاكي، ص ٤٩٣.

(٥) مفاتيح العلوم، السكاكي، ص ٤٩٥.

وهو نفس ما قاله أرسطو عن المقال الدوري: (المقال الذي يكون بدؤه وآخره شيئا واحداً، .... فالذي هو بهذه الحال قد يكون للذيذا يسير التعليم) (١).

فيقول الأعشى في أسلوب استداري شرطي، مادحا ليس بن معد يكرب (بالشجاعة والقوة) (٢):

وإذا تجيء كتيبةً مَلُومَة	خرساءُ لُغْشِي من يلدو لهاها
تأوى طوائفها إلى مُخَضَّرَة	مكروهة يَحْشِي الكِماءُ نزاها
كنت المَقْدَمُ غير لابسِ جَنَّة	بالسيف تضرب مُغْلِمًا أبطالها

فمعجم الكتيبة مرتبط بتقديمه، وفي هذا إظهار للشجاعة، ثم تدخل بعض الجمل التي تزيد الصورة بماء وروعة وجمالا وتعطي لشجاعته عمقا في النفوس وتأصيلا لم يسبق إليه، فأعطاه أسلوب الاستدارة نفسا طويلا لكي يصف هذه الكتيبة التي تجي بأما مجمعة كثيرة العدد وأن من يقف أمامها تقطيه ولا يؤثر فيها، وتنظم إليها كتيبة أخرى سوداء لكثرة عددها جنودها شجعان يكره نزاهم حتى أن الشجعان من الأبطال تخشاهم وتخشى من فيها من الشجعان، وبعد أن يظن أنه قد رسم الصورة المناسبة في ذهنه للقوة والبطش ويضيف إليها من العناصر المفزعة لهذا الجيش كثير العدد والعتاد ثم أعطته تعليقا على جواب الشرط، بأن تقدمه هذا يكون بدون درع أو ترس لكن معه سيفه الذي يطير رقاب أبطال هذه الكتيبة، فأعطى أسلوب الاستدارة الأعشى بُعْدًا ما كان لمعطيه تشبيه عادي أو أسلوب شرط عادي ولكن ساعده النفس الطويل في الاستدارة لرسم هذه اللوحات التي أعطت لنا الطباعا متكاملًا، فأعطاه هذا الأسلوب جمعا بين الصورة التي يتخيلها والنصاف عدوه حيث ذكر أن جيشه قوي وكثير العدد، لا إنصافا لعدوه ولكن إظهارا لقوة مملوحه، وتصوير مقدار شجاعته، ويصور ذلك بصورة ذهنية ويضع مملوحه فيها ليصور مدى شجاعته وقوته.

بدأ المقطع بإداة الشرط وفعله ولم يذكر جواب الشرط إلا في البيت الثالث (كنت المقدم) فيصف مملوحه بالشجاعة والقوة بادئا بأسلوب الشرط، واصفا حربيا ومتصورا لها صورة من ذهنه بأن كتيبة من كتائب الجيش ثم يأخذ في وصفها بأما مجمعة كثيرة العدد مستطردا في وصفها بأن من يقف أمامها تقطيه ولا يؤثر فيها، وتنظم إليها كتيبة أخرى سوداء لكثرة عددها وهم شجعان تخشاهم الشجعان من الأبطال، وبعد أن يظن أنه قد رسم الصورة المناسبة في ذهنه للقوة والبطش ويضيف إليها من العناصر المفزعة لهذا الجيش كثير العدد والعتاد يأتي بجواب الشرط وهو أن مملوحه يكون مقدما في مواجهته أمام هذه الكتيبة لا يلبس ترسا أو درعا

(١) أرسطو طاليس، الخطابة، ص ٢٠٨.

(٢) من قصيدة مدح ١٤ ليس بن معد يكرب ص ١٥٤-١٥٨.

فيحاربهم مؤثرا فيهم مهلكا أبطال الجيش، فهذا الأسلوب يجمع بين الصورة التي يتخيلها ومقدار شجاعته، ويصور ذلك بصورة ذهنية ويضع ملموحه فيها ليصور مدى شجاعته وقوته.

وقال الأعشى مقتعرا بنفسه ويكرمه هو وقيلته (أبناء قيس بن ثعلبة) فيقول (١):

وَإِذَا اللَّفَّاحُ تَرَوَّحَتْ بِأَصِيلَةٍ      رَكَتِ النَّعَامُ عَشِيَةَ الْمُرَادِ (٢)  
جَرَّيْنَا لَوْلُودَ رِبَاعِهَا مِنْ مَضْرَاهَا      بِالْحَيْمِ بَيْنَ طَوَارِفِ وَفَوَادِي (٣)  
خَتَرُوا عَلَى أَعْيَانِهِمْ وَشَوْرًا هَمًّا      مَنِ شَطَّ مُنْقِيَةً وَمَنْ أَكْبَادِ (٤)

فيبدأ استدارته بأداة الشرط وفعله (إذا اللفاح تروحت) أي التوق الخلوب لحظة الراح ثم وصف مشيتها وقت الأصيل مشيتها بإهاها بمشية النعام عشية اليوم البارد، فهي تقارب خطواتها لتصل بسرعة إلى صفارها، مظهرا قوة حنانها وعاطفتها، وفي المقابل الصغار يشعرون بأمانها فتجري نحوها ووراءها ترتع وتلوذ بضرعها المليء باللين بين جوانب الخيمة وأمامها، وبعد ينتهي من هذه الصورة البدئية بتصويراتها النفسية التي تجعلنا نشفق على هذه الفرواة الواعدة من الانقراض والمخاطبة عليها إلا أن كرمه يأتي عليه أن يرضى على ضيله فعند نزول الأضياف تدبح لهم وتشوى ويكشط سنامها وكبدنها، ويقول (٥) مقتعرا بنفسه وبفصاحته:

فَلَمَّا رَأَيْتِ النَّاسَ لِلشَّرِّ أَقْبَلُوا      وَكُنَّا إِيَّانَا مِنْ فَصِيحٍ وَأَخْجَمٍ  
وَصَبِيحَ عَلَيْنَا بِالسَّيَاطِ وَالْقَنَسَا      إِلَى غَايَةِ مَرْفُوعَةٍ عِنْدَ مَوْسِمٍ  
دَعَوْتُ خَلِيلِي مِسْخَلًا وَدَعَوْتُ لَهُ      جَهَنَّمَ جَذْعًا لِلْهَجِينِ الْمَلُومِ

فيبدأ استدارته بأداة الشرط وفعله مفصلا أحوالهم، واصفا إقبال الناس على الشر ورجوعهم إليه لالذنين به ومستجدين، بكافة طرائقهم من فصيح بين عما يريد، وأعجمي لا يفهم قوله، وكانت صبيحة العرب بالسايط والرماح إلى غاية، وفي هذه الحالة العصبية يلجأ إلى فصاحته وبلاغته التي تنهي القضية، فهو لا يقارن في فصاحته، ولا يشق له غبار في هجائه ومعاركه الشعرية منها استدارته بجواب الشرط.

(١) من قصيدة من بحر الكامل، ينشر فيها ص ١٥-١٥٥.

(٢) اللفاح: الناقة الخلوب، تروحت: عادت من الرمي، وتك: الصعود مع طوارب الخطو، المراد: البراد.

(٣) رباعها: ولد الناقة في أول النجاس، طوارف: طوارف الحياء المرغوة للنظر منها إلى الخارج، وفوادي: عمد الخيمة في مقدمتها خاصة.

(٤) شط: جانب السنام، المنقية: السمينة.

(٥) من قصيدة يهجو بها عمرو بن عبد الله بن النضر بن عبد الله، حين جمع بينه وبين جهنم (ابن أمية من أبناء بني عبدان ولللك

وصله الأعشى بأنه هجين لهماجيه، ص ١٨٤-١٨٨.

وقال الأعشى (١) مفتخراً بكرم قومه فابتدأ استدارته بأداة الشرط وفعله، وذكر أن وقت ضن المسيرين والأغنياء بفضل أموالهم وحاجة الناس وهزال الإبل وتجلبد الراعي حتى يمي الراعي أن يجد مرعى، فيكشف هذا الوقت عن عبوء الطباع، وتظهر أخلاق قومه وينتهي استدارته ذاكراً أن قومه في هذه الحالة يهجون على ما طُبعوا عليه من كرم، ويقدون على غيورهم بفضل أموالهم كما يجري القدح الكرم في الميسر، فيذكرهم وقت ضن الناس بأموالهم للفقير الذي أحاطهم وهذا وقت الكشف عن عبوء النفوس، فكل إنسان حريص على ماله إلا المطبوعين على الكرم وهم قبيلته فلا يتركون طبعهم وسجيته في الكرم حتى في أحلك الأوقات فمدحهم بقوله:

وَإِذَا نُوَ الْقُضُولُ حَتَّى عَلَى الْوُ  
وَمَشَى الْقَوْمُ بِالْعَمَادِ إِلَى الرَّزْ  
أَحَلُّوا قُضْلَهُمْ هُنَاكَ وَقَدْ تَجَبَّ  
لِي وَصَارَتْ لِيخِيمِهَا الْأَخْلَاقُ (٢)  
حِي وَأَعَايَ الْمُسِيمُ أَنَّ الْمَسَاقُ (٣)  
رِي عَلَى قُضْلِهَا الْقِدَاحُ الْعِاقُ

ليبدأ كلامه بالشرط ولا يأتي جواب الشرط إلا في البيت الثالث.

وقال يفخر مادحا إياس بن قبيصة الطائي وجيشه باستدارة بدنا إياها بأداة الشرط وفعله ذاكراً سرى القوم وتضعض ركائبهم وجفاف ضروعها لشدة الإعياء، مصوراً شدة تعب ركائبهم وإعيائهم لسفرها الطويل بحركتها البطيئة، وعلى الرغم من ذلك فإنه إذا حان القتال في هذا الوقت تنطلق جماعته متدفقة كالدلاء من الماء انطلقت من عبسها ففعل وتسي وتكمل بالأعداد تنكيلا، وتعود محملة بالفانم فيقول: (٤):

إِذَا أَدَجُّوا لَيْلَةَ وَالرُّكَا  
وَسَمِعَ فِيهَا هِي وَأَقْنَعِي  
وَكَهْتَهُ مِنْهُ لَهْ الْوَالِغِ  
أَجَلَيْتُ كَمَرٌ كُوبِ الْقَسْرِ  
قَابَ لَهُ أَمَلًا جَامِلٌ  
إِلَى بَيْتٍ مَنْ يَخْرِبُهُ الْقَذَى  
بِهْ حُوصُ كَحَضْحَضُ أَشْوَأُهَا  
وَمَرُؤُسُونُ عَتَلٍ وَأَغْطَأُهَا  
نَ حَتَّى إِذَا حَانَ إِزْسَالُهَا  
فَالْوَى بِمَنْ حَانَ إِتْعَالُهَا  
وَأَسْلَابُ قُلِي وَأَنْفَالُهَا  
إِذَا انْفَسَ أَغْبَتَهَا مَطْلُهَا

ليبدأ بالشرط ولم يأت بجوابه إلا في البيت الرابع.

(١) الأبيات من قصيدة من بحر الخفيف قلنا يبحران يشوق إلى قومه مفتخراً بهم، ص ١٢٩—١٣٣.

(٢) صيغها: طبيعها.

(٣) الرزى: الليلة التي لا تسطيع المشي، فكانوا يمشونها على المشي يروح الصناد تحت بطونها ليرووها، المسيم: الراعي، المساق: المكان الذي تساق إليه اللاشية.

(٤) من قصيدة مدح ١٤ إياس بن قبيصة الطائي (بحر الخفارب) ص ١٦٣—١٦٦.

### الاستدارة في معرض التوكيد

للأعشى استدارتان في معرض التوكيد كل منهما بدأت بلفظة "حلفت" ثم انقسم به، وانتهت بلام التوكيد ثم انقسم عليه.

إحداهما: في معرض المجيء، والأخرى في معرض المدح، فيقول في الأولى (١):

حلفت يرب الرافصات إلى منى	إذا عزم جاوزته بعد عزم
ضوامر خوصا قد أشرها السرى	وطابقت مشيا في السريح المخلم
لئن كنت في جبٍّ ثانين قامه	ورقت أسباب السماء يلم
ليستارجنك بالقول حتى قره	وتعلم أفي عنك لست بملم

فبدأ بلفظ القسم وفعله وهو "حلفت"، ثم انقسم به وهو "رب الرافصات" ... ثم يصف ما أقسم به بما يوجب له القداسة "الأماكن المقدسة" ويصف طريقة مشيها، وهذه الصورة التي يرسمها للإبل من أنها تنوق الضوامر غائرات الأعين من شدة الحر السور ليلا الذاهبة إلى منى قاطعة جبلا تلو جبل، وواد عقب واد، تطابق وقع أقدامها الخفية من شدة حرارة الجو بخيوط مشدودة يسر حول أرساغها، وهذه الصورة التي رسمها لجهد الإبل ونصبتها إنما مقصدها الطاعة فهي ذاهبة لبيت الله فخطواتها مباركة، ونصبتها مقدس، ويذكر شرطاً ينبغي بالقسم عليه مسبقا بلام التوكيد إن ساءت بك الأرض أو طرت في الفضاء ليصلن إليك قولتي واتقاسمي وهجالي الذي أقول فيك حين يعلم حياته، فالاستدارة ربطت الأسلوب عبر أربع أبيات بدأت بالقسم إلى المقسم به تأكيدا وتوثيقا لانتقامه منه وبلوغه هذا الانتقام حتى يعلم حياته، والثانية: قوله (٢)

حلفت لكم على ما قد تمتم	برأيي التين إن تفضن السقاما
وشيكاً ثم ثاب إليه جتمغ	ليتمسن بلادكم إلى ما
ليتمسن بلادكم بمجسر	يهر بكل بقلقة قداما

فبدأ استدارته بالقسم "حلفت" ثم يذكر المقسم به ما يعوهم به وهو فكرة قتالهم من رجالهم في "رأس العين" فأقسم الأعشى مؤكدا وناعيا غزو بلادهم بجيش عظيم ضخم قوي، ويستطرد شامتا وساعرا بمزيجهم عاطفا على كلامه، ومفصلا يباه بأنه سيأتي قريبا جدا، ثم يعنى عليهم طمع الأعداء في أرحهم، ثم يأتي جواب القسم في البيت الثالث، "ليتمسن" بلادكم بجيش عظيم يترك أرضكم غيارا من شدة المعركة، فحلف ثم

(١) من قصيدة يهجو بها عير بن عبد الله بن النضر بن عيلان (نهر الطويل) ص ١٨٤ - ١٨٨.

(٢) الأبيات من قصيدة يمدح بها إلياس بن قيسمة الطائي "نهر الوافر" الديوان ص ١٩٣ - ١٩٥.

ثبت وصخر منهم، وأصل كلامه ونعى عليهم ضعفهم ثم بعد ذلك رجع إلى القسم بجوابه مبينا حالة هذا الذي حلف عليه، بأنه سيفزو بأنه سيفزو أرضهم بجيش عظيم يثر الغبار بأرضهم.

#### الاستدارة بتحدّي المبتدأ والخير:

وذلك بأن يبدأ الشاعر استدارته بالمبتدأ ولا يأتي خيره إلا في آخر المعنى الذي يريد، فتأتي بعد المبتدأ جملة متعددة فاصلة بين المبتدأ وخيره واصلة المبتدأ وذاكرة خصائصه، حتى إذا ظن الشاعر أنه قد ونى المبتدأ حقه أتى بالخير رابطا بين أول الموضوع وآخره بمجمل المبتدأ وخيره، وذلك مثل قول الأعشى مادحا قيس بن معد يكرب (١):

فما رُبَّ ناعيةٍ منهمُ	تشدُّ ألقاقَ عَليها إزارا
تثوِّطُ القميمَ وتَأْتِي القُور	قِي مِنْ سِنَةِ النُّومِ إلَّا نهارا
مَلَكْتَ فَعَالَقَتَهَا نَيْلَةً	تُصْصُ القُودَ وَكُلُّوْهُ يَسَارا

فيذكر قوة مدحوه وإخضاعه من يهي من القبائل الباغية، ويظهر دلائل نصره عليهم فمعنا: أخذه السبايا من نسائهم بعد هزيمتهم، فمعنا سية سمينه لترفعها تأثر بتويع كناية عن نعيمها في قومها وعزهم ومنعتهم فلم يقدر عليهم إلا الشجعان الأبطال، ويدل على عظم الغنمة بجمالها، ويستطرد في وصفها، بأنها سمينه تلبس الثمالم غرورا من حسد الحاسدين وهي لا تتناول طعام الصباح لأنها لا تصحو إلا متأخرة لنعيمها وترفعها، وبعد أن يصفها بهذه الصفات يأتي بالخير (ملككت).

#### موضوعات الاستدارة

الموضوعات التي عاجلها الأعشى بن الاستدارة كما رأينا في شعره أربع موضوعات رئيسة هي: المدح والفخر والغزل والهجاء.

ففي مجال المدح: وجدنا الأعشى في ديوانه (٧) مفرما به؛ فمدح كثيرا من الملوك والأمراء والشخصيات العامة، ومن صنع له معروفا من عامة الناس، فمدح النبي صلى الله عليه وسلم في ديوانه. ومدح ملوكا مثل: النعمان بن المنذر (ملك الحيرة) الذي مدحه بقصيدة يقال: إن النعمان فعل الأعشى مما على النابغة وزهير وعلقمة بن عبدة، ومدح الأسود بن المنذر: من أخوة النعمان.

ومدح كثيرا من العظماء والأمراء والسادة طمعا في عطاياهم وألقام أمثال: إياس بن قبيصة الطائي، الذي استعان به كسرى للدفاع الروم حين غزوا بجيشهم أطراف مملكته، وكان عامل كسرى على "عين التمر" وما

(١) الأبيات من قصيدة مدح قيس بن معد يكرب (٣) من بحر الخفارب ( الديوان ص ٨١-٨٦).

(٢) الظر: ديوان الأعشى ومسابقات قصائده.

والأها من الحيرة بعد مقتل النعمان بن المنذر، وقد مدحه الأعشى بأكثر من قصيدة، ومدح قيس بن معد يكرب، وهو سيد بني الحارث بن معاوية من كندة، ومدح هوزة بن علي الحفي: وكان ملكاً على بني حنيفة أحد قروص يكر حيث مدحه بأربع قصائد، ومدح قيس بن مسعود بن قيس بن خالد الشيباني: أحد أشراف بكر المشهورين، ومدح عروة بن مسعود الثقفي: أحد سادة قيف بالطائف، ومدح سلامة ذا فاش: أحد أدواء اليمن، ومدح مسروق بن وائل: أحد أمراء اليمن وأشرافهم ومدح قبائل ومجموعات أشراف الناس منهم: رهط عبد المدان بن النّيان: سادة لجران من بني الحارث بن كعب، ومدح آل جفنة: وهم ملوك الشام المعروفون بالفساسنة. ومدح أقواما في حالات معينة مثل مدحه: بنو شيان بن ثعلبة يوم ذي قار.

ومدح من صنع له معروفا من الناس وإن لم يكن أميراً أو سيداً في ظروف معينة ولأحداث تحصل بظفيرة: مثل مدحه: شريح بن حصن بن عمران بن السموأل بن عاديان: الذي يضرب به المثل في الوفاء، لما فك أسرهُ عندما أسرهُ رجل يعني يدعى عمرو بن ثعلبة بن الحارث القطاعي أو اليمني، فاستغاث الأعشى بشريح فاستجابه من هذا الرجل فوهبه له فأطلقه شريح فمدحه، ومدح المخلّق بن خثّم بن شداد بن ربيعة: وله قصة مشهورة خلاصتها أن المخلّق كان فقيراً ذا بنت، فلما علم بموافاة الأعشى سوق عكاظ، أسرع إليه اضطلع فضيّقهُ وبألف في إكرامه، وجاء أن يصيبه خير من مذكّه، فلما أصبح مذكّه الأعشى بسوق عكاظ، فتسارع إليه الناس يطلبون بنته، ومدح رجلاً من عكل: يدعى ربيعة بن حنار، وكان شديد العطاء، ومدح أبو الحنساء رجل يصفه بأنه من خير الناس، ومدح رجلاً من كندة: ربيعة بن جثوة، ومدح يزيد وعبد المسيح الحارثيين.

فما يدل على مدح الأعشى من يعطيه ويصنع له معروفاً أو يكون له موقفاً حسناً معه، فكان مدحه في كثير من قصائده مكافأة له على جميله، أو طمعا في عطائه أو إيمانا بفضلّه.

وقد أظهر الأعشى مدح خمس من مدوحيه في قالب الاستدارة فمنهم: (قيس بن معد يكرب — وهوزة بن علي الحفي — وإياس بن قبيصة الطائي — ومسروق بن وائل — والنعمان بن المنذر) مدحهم جميعاً بالكرم وعص منهم قيس بن معد يكرب، فمدحه أيضا بالقوى والورع، وزاد في مدحه قيس بن معد يكرب — وإياس بن قبيصة الطائي — والنعمان بن المنذر مع مدحه بالكرم مدحه بالشجاعة.

وقد فاز قيس بن معد يكرب بقصب السبق في مدحه بالاستدارة في ديوانه حيث مدحه بأكثر من قصيدة (١) حيث مدحه بالقوى والورع (٢)، وبالكرم (٣)، وبالشجاعة (٤)، فكان مجموع الاستدارات التي مدحه بها خمس استدارات في قصائده السبعة التي مدحه بها في شعره، وبليه في كثرة مقاطع الاستدارة لمن مدحهم كلا من: هوزة بن علي الحنفي، وإياس بن قبيصة الطائي، والنعمان بن المنذر، ومسروق بن وائل حيث مدح كلا منهم بمقطعين استداريين، كان من نصيب هوزة بن علي الحنفي أن يكون المقطعان الاستداريين في المدح بالكرم، وكان مدح الآخرين بمقطع في المدح بالكرم، ومقطع في المدح بالشجاعة.

المدح بالجلود والكرم: مدح الأعشى قيس بن معد يكرب بالكرم والجلود في ثلاث استدارات حيث شبهه في الأولى: بريح الجنوب للمطرة، وفي الثانية: ببل الكوفة في أفضل حالاته فزارة ماء، وفي الثالثة: بخليج الفرات في غزارة مائه، وفي كل استدارة من الاستدارات الثلاثة يعين حالة مدحه وقت العطاء؛ ليطهر أن جوده يأتي وقت شدة حاجة الناس إليه، فتكون قيمته أعلى والإحساس به أشد، بينما المشبه به وهو الريح المساطر أو خليج الفرات أو نيل الكوفة، قد يأتي غيرهم في غير وقت شدة حاجة الناس إليه، فكان بمدحه قد ساوى ما شبهه به غيراً وفضلاً، وزاد عليه بأن غيره كان وقت شدة حاجة الناس إليه.

وقد ينظر إلى هذه الاستدارة بوجه آخر يؤخذ عليه؛ لأنّ الشاعر قد عطاء بمدحه بوقت من الأوقات دون غيره، وإنما الجواد الذي يعطي في جميع أحواله، ولعل الأعشى قطع إلى مثل هذا القصور، فأنشأ استدارات أخرى مستوحاة ما قد يؤخذ عليه في استداراته تلك، فمدح هوزة بن علي الحنفي بقصائد (٥) في استدارة بالجلود والكرم في مقطعين من قصائده (٦): مشبها إياه بخليج الفرات مكرراً نفس الاستدارة التي مدح بها قيس بن معد يكرب وصفا وتشبيهاً، بلا تحديد وقت لهبته، فمدحه جواد يابله وماله والفراة جواد جماله

(١) حيث مدحه بسبع قصائد في ديوانه؛ انظر الديوان: ص ٢٧، ٨١، ١٥٤، ١٦١، ١٨٠، ١٩٨، ٢٠٧.

الاستدارة في مدحه قيس بن معد يكرب: في ثلاث قصائد، مقطع الاستدارة في اثنين منها طويلاً أربعة أبيات، (انظر: الديوان القصيدة ص ٨١-٨٦، والقصيدة بالديوان ص ١٩٨-٢٠٣) وطويلاً في واحدة ثلاثة أبيات ( انظر الديوان القصيدة ص ١٥٤-١٥٩).

(٢) انظر الديوان: قصيدته ص ٨٩-٨٦.

(٣) في ثلاث قصائد، مقطع الاستدارة في اثنين منها طويلاً أربعة أبيات، (انظر: الديوان القصيدة ص ٨١-٨٦، والقصيدة بالديوان ص ١٩٨-٢٠٣) وطويلاً في واحدة ثلاثة أبيات ( انظر الديوان القصيدة ص ١٥٤-١٥٩).

(٤) انظر الديوان: قصيدته ص ٨١-٨٦.

(٥) هوزة بن علي الحنفي بمدح الأعشى وقد مدحه الأعشى بثلاث قصائد في ديوانه .

(٦) من قصيدة مدح بها هوزة بن علي الحنفي من بحر الخفارب، وهذه الأبيات في نهاية القصيدة (الديوان ص ٨٦-٩٠).



القياض، فهما سواء في الكرم، ومدحه باستدارة أطول مكونة من أربعة أبيات (١) مساوية بينه وبين امرئ القيس في العطاء والخير.

ومدح إلياس بن قبيصة الطائي كذلك باستدارة قصيدة مكونة من بيتين (٧) جامعا بينه وبين مصر وفترات العراق في أشد حالات فيضاعفا فمدحوه يشبه في عطائه وخيره هذين النهرين، فمن هبة هذين النهرين الأشجار الضخمة، والنخل الذي أخرج ثماره مقارنا بينهما وبين مدحوه في كرمه، إذ من ثمرة كرمه هبتة الإبل ضخمة السنام، فهما متشابهان في عطائهما وكذلك يوجد شبه بين ما يعطياهما ويجودان به.

وكان مدح الأعشى للنعمان بن المنذر بالكرم باستدارة (٣) تابعة لاستدارة تصفه بالشجاعة، مشبها بمدحوه بالنهر الذي تنفرع منه جداول صعيبي بالجماعة الذي فاض وسال عموديا على مزارع الأنباط، فهذا النهر يفيض بمائه والنعمان يجود بإبله البيضاء الموهوبة للمادحين من طارف ومثلد.

وكان مدح الأعشى لمسروق بن وائل فيشبهه بنهر الفرات، فالنهر جواد يسيل وماله، ومدح الأعشى جواد يتواله وعطاءاته، إذ يهب القينات اللواتي كالفرزان بياهن، فتزيد عطاءاته، كما أن الفرات يزيد خيره.

المدح بالشجاعة: كان مدح الأعشى بالشجاعة لأربعة من مدحوه هم: النعمان بن المنذر، وقيس بن معد يكرب، وإلياس بن قبيصة الطائي، ومسروق بن وائل، فمدح النعمان بن المنذر بالشجاعة في أطول أسلوب استداري له حيث بلغ عشرة أبيات (٤)، فثبه بمدحوه بالأسد مصورا مظهره الخارججي، ومظهر عربيه ونشاطه، وعلم حوله، ومقارنا بينه وبين مدحوه خلال خمس لقطات مساوية بينهما في الشجاعة والقوة وعدم الهيبة.

ومدح قيس بن معد يكرب مفتخرا بشجاعته وقوته (٥)، واصفا حربيا ومصورا لها صورة من ذهنه، جماعلا ومدحوه مقدما في مواجهة كتيبة مليئة بالشجعان والفرسان الأقوياء، ومدحوه لا يلبس درعا ولا يقي عطرها بعرس، فيحارب الكتيبة وحده مؤثرا فيها، ومهلكا أباطها، رغم عظم الكتيبة وكثرة شجعانها، فيظهره في هذه الصورة التي يتخيلها له، مظهرا مقدار شجاعته مادحا إياه بما ومفتخرا بالقوته.

(١) من قصيدة مدح لما هودبة بن علي الخثمي من بحر البسيط (الديوان ص ١٠٩-١١٣).

(٢) الأبيات من قصيدة في مدح إلهاد بن قبيصة الطائي، ورويت في مدح قيس بن معد يكرب، وهي من بحر الطويل (في الديوان ص ١٨٩-١٩٢).

(٣) الأبيات من قصيدة مدح لما النعمان بن المنذر (بحر الطويل) الديوان ص ٥١-٤٩.

(٤) هذه الأبيات المشرحة من قصيدة من بحر الطويل، وبها استدارتان متطابقتان، (الديوان ص ٥١-٤٩).

(٥) من قصيدة مدح لما قيس بن معد يكرب ص ١٥٤-١٥٨.

ويفخر مادحا إياس بن قبيصة الطائي (١) واصفا جيشه وجنوده وقت تضعض قوة ركائبهم وجفاف ضروعها من شدة الإعياء، مظهرًا قوة مدحهم وقت تعب ركبهم ونصيحها وعدم استعدادها للمعركة، حيث تنطلق وقت الحرب كالدلاء تسي وتكل بالأعداء تكيلا وقت تعها وعدم استعدادها، فما بالنا بوقت الاستعداد والراحة، أما استدارتها الثانية في مدحها بالشجاعة (٢) فيقسم بلفظة "حلفت" مؤكدا وعيده لهم بأن مدحهم سوف يفزهم مذكرا لإياهم بما حدث لهم في رأس العين.

وكان مدح الأعشى لمسروق بن وائل بالشجاعة والإقدام (٣)، فيشبه بمدحهم بأسد أب لأشبال واصفا الأسد بصفات تظهر شراسته ثم يزيد وصفه ببيان شجاعته فهو لا يهجم على الواحد المفرد بل على المجموعة اعتمادا وقلعة بشجاعته وقوته، وهكذا مدحهم فهو في صفات هذا الأسد إذا نازله بطل.

المدح بالتقوى والورع: مدح الأعشى قيس بن معد يكرب، في مقطع واحد، شبهه فيه بالرهاب المنقطع في صومعته في تقواه وورعه، وهذه الصورة نادرة الاستخدام في الجزيرة العربية في العصر الجاهلي، وربما ظهرت في شعره لتأثره بالبيئة المسيحية — بحكم معاشته لها في العراق (٤) — أو بحكم معرفته بها لوجودها في الجزيرة العربية كتجران في ذلك العصر.

الغزل: كان استعمال الأعشى لفن الاستدارة في إبراز غزله بأن أظهره في ثلاث استدارات غير في إحداها عن طيب رائحة محبوبته، في مقدمة الغزلية القصيدة قلما في يزيد بن مسهر (٥)، مشبها محبوبة بالروضة التي يصفها بأفضل وصف، إذ أظهر فضل الطبيعة عليها بنزول المطر الغزير عليها، ثم يظهر تناغم الروضة مع الطبيعة في صورة نفسية، فكأنها الكوكب الزاهي الذي يضاحك الشمس، في حركة تناغمة مع الكون، لورسم صورة مثالية للروضة في الجزيرة العربية الصحراوية المتجدبة مشبها إياها في شدة تألقها بمحبوبته، فهي تعادلها إشراقا وجمالا وحسن الرائحة.

وفي الثانية: عن فقد المحبوبة ورحلتها، يشبه محبوبة وقت رحيلها عنه مع قومها بفضالة فقدت صغيرها على كبر سنها، فهي حائرة تدور باحثة عنه في كل مكان في استدارة قصيرة (٦): تكون من بيتين، ويظهرها في

(١) من قصيدة مدح ما إياس بن قبيصة الطائي (نظر المقارب) ص ١٦٣—١٦٦.

(٢) الأبيات من قصيدة مدح ما إياس بن قبيصة الطائي "بئر الوافر" الديوان ص ١٩٣—١٩٥.

(٣) الأبيات من قصيدة مدح ما مسروق بن وائل وهي من مجزوء الكامل، (الديوان ص ١٥٩—١٦٠).

(٤) الأعشى ومجمعه اللغوي، د. سهام عبد الوهاب القريح، مجلس النشر العلمي، جامعة الكويت سنة ٢٠٠١م، ص ١٣.

(٥) القصيدة قلما ليزيد بن مسهر — أبي فابت — الشيباني، وهي من بحر البسيط (الديوان ص ١٤٨—١٥٤).

(٦) الأبيات من قصيدة قلما ذاكرة ما كان بينه وبين بني حباد ومالك ابني حبيبة، وهي من بحر الطويل (الديوان ص ١٤٧—١٤٨).

موقف نفسي عندما تواجهها نساء الحي الترفات وينكرن حالها لفرط تغير منظرها، بعدما انتقلت فاقدة عبوها، فالغزاة فاقدة لرضيعها، والخبرة فاقدة غبوها.

وفي الثالثة: كانت في مجال مدح قيس بن معد يكرب متغزلاً فيما أسره من فتاة جميلة ذاكراً حسنها(١)، مادحاً قوة مدحوه وإخضاعه من بني من القبائل الباغية، ويظهر دلائل نصره عليهم فمن ذلك: أخذها السبايا من نسائهم بعد هزيمتهم، ويخلص بالذكر منهم سبية ملكها بمدحوه ويصفها بأنها سمينة لفرط تأثر بطوبى كناية عن نعيمها في قومها وعزهم ومنعهم، وكذلك دلالة على جمالها وعظم الغنيمة التي أخذها منهم، ويستطرد في وصف هذه السبية السمينة، بأنها تلبس الثعالب خوفاً من أعين الحاصلين لجمالها وسميتها، وهي لا تتناول طعام الصباح؛ لأنها لا تصحو إلا متأخرة لنعيمها.

في الفخر: يفخر الأعشى مستخدماً فن الاستدارة فقد وجدت في ديوانه ثلاث استدارات يفخر في إحداها بفصاحه وبلاغته في الشعر وفي الآخرين يفخر بكرم قومه، ففي الاستدارة التي يفخر فيها بشعره وموهبته الشعرية ليظهر تفوقه على خصومه من الشعراء وبخاصة في مجال المدح والفخر والهجاء، فهو يرد كيد العادين عليه وعلى قبيلته(٢)، فيذكر حاله وحال الفريق الذي يبارزه بالشعر مفصلاً أحوال فريق الشعراء الذي يبارزه، مظهراً استعدادهم للقاتلة بكل ما أوتوا من بيان وبلاغة ويصف نفسه وألقا أسامهم مسالاً أسلحته البالية، واصفاً إقبال الناس على الشر ورجوعهم إليه لائتلى به ومستعجلين، بكافة طرائقهم من فصيح بين عما يريد وأعجمي لا يُفهم قوله، وفي هذه الحالة العصبية يصبو الشاعر أسلحته البالية إلى خصمه فيفهره بشعره وفصاحه، فهو شاعر لا يقارن ولا يُشَقُّ له غبار في هجائه ومعاركه الشعرية، منها استدارته بجواب الشرط مصوراً فخره واسماً هذه الصورة الحالية.

وفي الاستدارة الثانية يفخر الأعشى بكرمه وكرم قبيلته (أبناء قيس بن ثعلبة)(٣)، فيصف مصوراً مظهراً من مظاهر كرمهم وفضلهم على القبائل مصوراً لحظة رواح النوق الخلوب واصفاً مشيتها وقت الأصيل واسماً صورة بديعية بتبصيرات نفسية نجعلنا نشفق على هذه الفرواة الراحدة من النوق وأولادها من الانقراض، والحرص على المحافظة عليها وتميئتها، إلا أن كرم قومه يأبى عليهم أن يعتنوا على حيولهم بما فعند نزول الأضياف تذبج لهم هذه النوق وتشوى ويكشط ستامها وكيلها.

(١) الأبيات من قصيدة مدح بما قيس بن معد يكرب (من بحر الطوارق) النكيون ص ٨١-٨٦.

(٢) من قصيدة يهجو بها عمرو بن عبد الله بن النضر بن عبد الله، حين جمع بينه وبين جهنم (ابن أمية من إمارة بني همدان) ولذلك

وصفه الأعشى بأنه هجين لهجته، ص ١٨٤-١٨٨.

(٣) من قصيدة يفخر فيها ص ١٥-٥٥ من الكامل.

وفتخر الأعشى أيضا بكرم قومهم (١)، ذاكرا ما يدل على كرمهم ويفخر بأن وقت صن الموسرين الأغنياء بفضل أموالهم وشدة حاجة الناس، فزال الإبل وجذب المراعى، في الوقت الذي يصعب على الراعي أن يجد فيه مرعى، فهذا الوقت يكشف عن مجنوء الطباع، وتظهر الأخلاق على طبيعتها، فيصور حالة قومه إذ يجرون على ما طبعوا عليه من كرم، ويفدون على غيرهم بأموالهم، كما يجري الفدح الكريم في الميسر، فيذكر هذه الحالة التي يرض فيها كل إنسان بماله إلا المطبوعين على الكرم وهم قبيلته، فلا يتركون طبعهم وسجيتهم في الكرم حتى في أحلك الأوقات.

الهجاء: استعمل الأعشى الاستدارة في فن الهجاء مرة عمرو بن عبد الله بن النضر بن عبدان (٢)، وقد قلند فيه الأعشى سابقه (٣) لكنه استقل بعبائه، فيقسم بالإبل واصفا لها بما يوجب لها القداسة، ويصف طريقة مشيتها، لأجل الطاعة والوصول إلى الأماكن المقدسة؛ فهي ذاهبة لبيت الله الحرام فتخطواتها مباركة ونصبها مقدس، مخاطبا مهجوه بأن الأرض ساحت به أو طار في الفضاء، فلن يجد مهربا من هجاء الأعشى له لأنه هجاء سيصل إليه، حتى تعلم خيانة مهجوه، فالاستدارة ربطت الأسلوب عبر أربع أبيات بدأت بالقسم إلى القسم به تأكيدا وتوثيقا لانتقامه منه وبلوغه هذا الانتقام حتى تعلم خيانتها، فالاستدارة تحمل الهجاء لمهجوه والفخر للشاعر بمجودة شعره.

فلنحظ أن الأعشى قد استخدم أسلوب الاستدارة في معالجة موضوعات بعينها، مثل المدح بالكرم والشجاع والقيوى، والفخر بنفسه وقبيلته، والغزل بمحبوبة واصفا طيب رائحته أو لحظة فراقها، أو وصف المرأة الذي أجادته، والهجاء.

ونجد أن المدح بالكرم قد فاز على غيره من الموضوعات حيث كان غالبا على استداراته، يليه المدح بالشجاعة ثم الغزل والفخر ثم الهجاء، وأبدع الأعشى في استداراته في المدح وأطال في بعضها، فوجدنا استدارته ذات العشرة أبيات في مدح النعمان، وهي أطول استدارة عنده لم نر هذا الطول عنده في أي استدارة أخرى، ووجدنا المساواة بالماء في الكرم أيضا مما غلب على استداراته.

### مصادر الاستدارة عند الأعشى

احتوى ديوان الأعشى على إحدى وعشرين استدارة بمختلف صورها، منها ثلاث عشرة استدارة في معرض المساواة، وخمس استدارات بمحدي الشرط والجواب، واستدارتين في معرض التوكيد، واستدارة بمحدي المجتدا

(١) الأبيات من قصيدة للفا بنصران يتشوق إلى قومه مفسرا هم، ص ١٢٩-١٣٣ (بحر الخفيف)

(٢) من قصيدة يهجو ما عمرو بن عبد الله بن النضر بن عبدان (بحر الطويل) ص ١٨٤-١٨٨

(٣) استخدم نفس الأسلوب عمرو بن كلثوم في شعره (انظر: ديوانه) في قوله:

حلفت برب الرقصات عشية إذا عزم خلقه راح عزم

والخير، فالاستدارة في معرض المساواة قد فازت بقصب السبق على غيرها من حيث عدد الاستدارات في شعره، وقد عالج الأعشى موضوعات معينة باستداراته، واستخدم ألفاظا معينة وأصاليب مكررة في استداراته كي يدل على ما يريد ويظهر الصورة في القالب الذي أراده

مصادر المياه من الأنهار: ففي استخدام الأعشى الاستدارة في معرض المساواة للدلالة على الكرم يستخدم ثمان استدارات كلها تبدأ بنهر أو مصدر له كأن يقول: (وما) وهذه اللفظة التي تبدأ بها الاستدارة، ويستخدم في مطلع بعضها بـ "مزبد من خليج الفرات" في استدارتين بنفس اللفظ، وفي غيرها يذكر "نيل مصر" وفي أخرى يذكر "النيل" ويقصد به نيل الكوفة، وفي غيرها يذكر "فلج يفي جداول صحتي" وهو مصدر لجداول أي نهر، ويذكر: "مجاور هيت" وهو فرع للنهر، ويذكر "أضحى بمائة"، وأرى أنه يتكلم على الفرات الذي يمر على هذه البلد، ويذكر "رائح روحه الجنوب" مصدر مياه الأنهار، وهو الريح المطر، الأعشى مفرم في استداراته بالصور النادرة المرغوبة في بيته، ففي استداراته الثلاثة عشر في معرض المساواة بألفاظ النعمة والأربعين التي اختصت منها استدارة بالمدح بالقوى في (ثلاثة أبيات) واستدارتان بالمدح بالشجاعة في (أربعة عشر بيتا) وثمان استدارات بالمدح بالكرم في (سبعة وعشرين بيتا) واستدارتان بالفضل في (خمس أبيات)، فإذا اعتبرنا القول مدح للمعبوة، نستطيع أن نقول أن كل استدارات الأعشى في معرض المساواة كانت في المدح، وظهر في استداراته تصوير بيئات نادرة أو غير موجودة في مجمع الجزيرة العربية في ذلك العصر، منها بيئة الأنهار والجداول التي توجد بالعراق ومصر، فيقل معرفته بهذه البيئات إلى الجزيرة العربية، ونحن نعلم مقدار حاجة العربي القاطن في الجزيرة العربية إلى الماء والأنهار، وبمقدار هذه الحاجة تكون زيادة قيمة تصوره هذه النعمة، فتجد الأعشى يكثر من ذكر الأنهار ويصورها كثيرا في استداراته، لعلمه بقيمتها في نفوس المستمعين، وتأثيرها النفسي فيما يرونو إليه، وبخاصة في تصوير الكرم، الذي تعظم قيمة الشعور به لدى من يشعر بفقد هذه النعمة، من المال والمتاع والطعام والشراب... الخ.

ولنا أنه تصور إحساس البدوي الذي يعيش في الصحراء الجرداء، وتصوره هذه الصورة التي تفيض بالماء غزارة ونماء وجوده، وذكر ري الماء للزروع وعلوه للتجار، بل ويكتب السبلين لأذقائيه، ويصرخ بالعبر أثلا وزأرا، فالأعشى يعرف كيف يؤثر على المستمعين، ويأتي بالصورة المؤثرة فيهم بما يعطي الانطباع بالخير وكثرته، بوصفه شدة الماء للثهم.

وإن كان الأعشى قد أخذ صور الأنهار وفيضاناتها من العراق لكثرة أسفاره إليها، فقد انتشر شعره في الجزيرة العربية الصحراء الجرداء القاحلة، وهو يعلم أن شعره ينتشر بين أبناء لسانه من أهل البادية في الجزيرة، فصورة الماء يضاعف الإحساس بها ويتمتعها في مثل هذه البيئة، لأن من حُرِمَ شيئا زاد في عينه جمالا،

فهذه الصورة تعطي جمالا مضاعفا في عين العربي من أهل الجزيرة أضعاف ما يشعر به من يعيش في غيرها؛ لذا أكثر من التشبيه بما رغم أنها صورة غير متعشرة في بلاده، إلا أنهم يشعرون بما أضعاف شعور من يعيش فيها. فتلحظ أنه قد يعلق على الأنهار بلفظه رغدا: أي كانت الأنهار في سبب رغد العيش، مظهرا السبب النفسي لذكريها، ولذا فإن مصادر استدلالاته من بيته الجغرافية سواء الخاصة أو العامة أو الشمولية.

#### ١- الوسط المادي الجغرافي: (البيئة الخاصة — البيئة العامة — البيئة الشمولية) (١)

البيئة الخاصة: وهي مكانه الذي يعيش فيه وانتشر منه شعره ونشأ به قومه، وهو الجزيرة العربية وبها (بيئة الأبار): فتراه يستخدم بيئة الأبار في استدلالاته مستطرا صورا من بيته، فيعبر عن مدى حرصه مهجوه على الحروب وبعده منه، فيأتي بصورة البحر العميق (لئن كنت في جب ثمانين قامة) (٢) فيصور قعر البحر وعمقه، (والثمانون قامة: لفظ الثمانين من الأسماء التي قد يوصف بها) (٣)، لأنها لا تعني مجرد العدد ولكن وصف البحر بالعمق الشديد؛ فأعطت للبحر معنى العمق البعيد المنتهي، فكانه يذكر أقصى عمق يتصور لقعر بحر وهو ثمانين قامة، مبالغة في عمقه، وليس تحديدا لعمقه.

مستخدما ما يمكن أن يؤدي الغرض من بيته بكل الوسائل الممكنة لتوصيل الصورة التي يريد بها، سواء من بيته الخاصة أو مما مر عليه في رحلاته أو من معلوماته؛ فتجده في بعض الأحيان يذكر بعض الأماكن في الجزيرة العربية بيته منها: وهذه الأماكن لم يرها جميع أهل الجزيرة ولكن يستطيعون تصورها بيئة السباع ويعدد مكافأ، (القادسية مالف)، وكذا (أودية الغياطل) (٤)، فاسمها يدعو إلى ترهيب النفوس وكذلك صورها.

يذكر من (٥) كمكان من الأماكن المقدسة التي يعظمها العرب، ولها مكانة مقدسة في نفوسهم. يذكر رأس العين (٦)، مشيرا إلى موقعة يعمر أعداء مدحوه بها، إذ كانت هذا المكان، فهو يوظف معرفته التاريخية، آخذًا من بيته ما يؤدي غرضه، وهي من أيام العرب في الجاهلية.

(١) اصترت هذه المصطلحات من كتب: بيئات الأدب العربي في الدراسات المعاصرة، د. يوسف حسن نوفل، دار المريخ سنة

١٩٨٤م.

(٢) انظر الديوان القصيدة ص ٨٩.

(٣) انظر: لسان العرب، ابن منظور (ر).

(٤) انظر الديوان القصيدة ص ١٥٩.

(٥) انظر: الديوان القصيدة ص ١٨٤.

(٦) انظر: الديوان القصيدة ص ١٩٣.

ويذكر الريح وأنواعها: فريح الجنوب، ريح مطرة، وهي ريح شديدة تكب السفين، ويصر بالعير أثلا وزارا، وهذه الريح سبب في ري الزروع.

ويذكر ريح الصبا فيقول: (جادت له ريح الصبا)

ويذكر التوق والإبل واصفا حركتها كأنها ترقص تميرا عن حالتها النفسية وفرحتها ومجتها.

ويذكر نباتات البيئة الصحراوية: فيذكر منها الأثل والفرقد والأسل والزرا، ويذكر الزروع عامة.

ويذكر من أدوات الزينة: بيته الورس الذي يطلى به فيغير اللون.

ويذكر حيوانات البيئة الصحراوية فيصف الإبل بالضوامر: وهي الإبل الجيدة التي أكل الجهد والصب دهنها ولم يبق إلا العضلات والعظم، ويصف مشيها وتطابق وقع أقدامها، ويذكر شد قطع القماش على أعقابها وقت شدة الحر حمايتها من هيب حر الصحراء.

ويذكر عادات الإبل والماشية: عندما تلقي مع أبناها وصغارها، ولواذ الصغار بضروع الأمهات، وعلاقة الإبل مع صغارها، ويصف نظر الإبل بالخرص، وطريقة ذبح الإبل وتقطيعها للضيوف، ويذكر شول الإبل.

ويذكر من الطيور: النعام، ويذكر من حشرات بيته: البعوض، ويذكر من أدوات الصعود إلى السماء: السلم.

البيئة العامة: ذكر الأعشى من البيئات الجاورة لجزيرة العرب في استداراته بعض الأماكن التي زارها الأعشى أو سمع عنها ولم يزورها منها: بيئة الأنهار والجدول (١): التي توجد بالعراق ومصر... وغيرها، فرى الأعشى ينقل معرفته بهذه البيئات في شعره إلى الجزيرة العربية، فيكثر من ذكرها مصورا إياها في استداراته، وخصوصا في مجال الكرم لعلمه بقيمتها في نفوس المستمعين، وتأثيرها النفسي فيما يرون إليه، وبخاصة عندما يعظم قيمة كرم مدوحه فيصور كرمه بالتهر في عطائه، وتعظم قيمة الشعور بالأنهار لدى من شعر بفقد هذه النعمة، ولما أنه تصور إحساس البدوي الذي يعيش في الصحراء الجرداء، وتصوره هذه الصورة التي تفيض بالماء غزارة ونماء وجوده، عندما يذكر ري الماء للزروع وعلوه النيار، بل ويكعب السفين لأذقائه، ويصترغ بالعير أثلا وزكرا، فالأعشى يعرف كيف يؤثر في المستمعين، ويأتي بالصورة المؤثرة فيهم بما يعطى الانطباع بالخير وكثرته، بوصفه شدة الماء المنهمر.

(١) مثل تشبه الكرم بالهر القماض في ديوانه انظر: الديوان القصائد ١٥٤ الأبيات ٢٢-٢٤، و ١٩٨ الأبيات ٣٦-٣٩، و ٨١ الأبيات ٥٨-٥٩، و ٨٦ الأبيات ٥٥-٥٧، و ١٠٩ الأبيات ٥٨-٦١، و ٤٩ الأبيات ٣١-٣٣، و ١٨٩ الأبيات ٣٥-٣٦، و ١٥٩ الأبيات ٦-٩.

وإن كان الأعشى قد أخذ صور الأنهار وفيضاناتها من العراق لكثرة أسفاره إليها، إلا أنه استخدم معارفه لذكره نيل مصر، وقد انتشر شعره في الجزيرة العربية الصحراء الجرداء القاحلة، وهو يعلم مدى تأثيره فيهم وإن لم يروا بيته، فهي صورة تعطي مجالا مضاعفا في عين العربي من أهل الجزيرة.

ومن بيته يصور مصادر المياه ويذكر أن الأنهار بعضها أكبر من بعض، وأن بعضها مصدر لبعض (فلج يستقي جداول صغبي) فالفلج فرع صغير (١)، والجداول فرع منه.

ونجد الأعشى يذكر ما يتعلق بالماء والأنهار فيذكر الزيد الذي يطفو فوق الماء عند غزارة ماء النهر وسرعة جريانه، (وما مزيد من ...)، ويذكر ما يحجز الماء على ضفتي النهر من الجسور، والأماكن المرتفعة، والجرفين (يشي الإكام ويعلو الجسور)، ويذكر موسم الفيضان في النهر (يمش طوفاته)، ويذكر الموج، وتأثير الرياح عليه، ويذكر المد والجزر، ويذكر أحوال الري وطرقه مثل الري بالآبي المعد.

## ٢- معرفة الأعشى بالبيئات المختلفة

أ - معرفة الأعشى الجغرافية: في ذكره الأنهار والجداول وعندما يذكر المكان يحدد، بمصر أو بالعراق، مما يدل على معرفته الجغرافية بالأماكن فيذكر: نيل الكوفة (بابل)، ونيل مصر، ويذكر بحر بالقيس، وجداول صغبي، وخليج القرات، ومجاور هيت، وكلها جداول وأنهار بما الماء العذب الذي يأمله البدوي في الجزيرة العربية ويدل على الكرم، يحدد مكانه، ويذكر بيته السباع (القادسية مآلف) ويحدد أماكن في استداراته.

ب - معرفة الأعشى بالبيئة الزراعية: لذكره أحياء معروفة بالضرورة، ولا نعلم بعض المعلومات التي لا يعرفها إلا من خالط هؤلاء الزراعين، فمن المعلومات العامة: (بروي الزروع)، ومن المعلومات التي تحتاج إلى معرفة بأحوال الزراعين وطرقهم في الزراعة وصفه (تباين أنباط لدى جب محمد) خلع أهل الحصاد يساهم بجوار ما يحصدون وليسهم لسا مخصوصا للحصاد، وغير ذلك من المعلومات التي تحتاج إلى خبرة بأحوال هؤلاء الأنباط.

ج - معرفة الأعشى بالبيئة البحرية: عند شدة الرياح البحار يحط قلاع سفينه ويرخي حبالها (الزيار)، ويعرف تأثير ربح الجنوب عليها، وعند هيجان البحر يكون خطرا على السفينة، ويذكر ما يفعله الملاح عند اشتداد موج البحر وكثرة مائه، فالملاح يتكأكا وسط سفينه من الخوف عليها وعلى نفسه، ويلتمز كوثلها، ويظهر معرفته بالرياح وأنواعها: فيذكر ربح الجنوب وهي ريح ممطرة شديدة، تكب السفين، ويذكر ربح الصبا فيقول: (جادت له ريح الصبا ويذكر أن الأنهار بعضها أكبر من بعض وأن بعضها مصدر لبعض (فلج يستقي جداول صغبي) فهذا الفلج فرع للنهر، والجداول فرع منه، ونجد الأعشى يذكر ما يتعلق بالماء والأنهار فيذكر



الزبد الذي يطفو فوق الماء عند غزارة ماء النهر وسرعة جريانه، (وما مزيد من ...)، ويذكر ما يحجز الماء على حصى النهر من الجسور، والأماكن المرتفعة، والجرفين (يشي الإكام ويعلو الجسور)، ويذكر موسم الفيضان في النهر (يجيش طوفانه) ويذكر الموج، وتأثير الريح عليه، ويذكر المد والجزر، ويذكر أحوال الري وكثرة مثل الري بالآني الممعد.

د — معرفة الأعشى بيئته: فيعرف الأعشى بالتوق والإبل: فيذكرها واصفا حركتها وحالاتها النفسية فهي تنشي كأنها ترقص تعبيرا عن فرحتها ومحببتها مشبها حركتها مع سرعتها بالرقص. ويعرف نباتات البيئة الصحراوية: فيذكر منها الأثل والفرقد والأسل والزرا ويذكر الزروع عامة. ويعرف أدوات الزينة في عصره فيذكر منها في استداراته: الورس الذي يطلى به. يعرف بيئة السباع (القادية مألّف) ويحدد مكانها، وكلها أودية الحياطل. ويعرف أيام قومه ومعارك العرب فيذكر "رأس العين"، مشيرا إلى موقعة يعرفهم بها كانت في هذا المكان، فهو يوظف معرفته التاريخية.

٢ — معرفة البيئات الفكرية الثقافية والعقائدية مثل معرفة الأعشى بالديانات

أ — معرفته ببيئة اليهود والنصارى ووصفه إياها في استداراته مبينا بعض خصائص هذه البيئة مثل قوله:

وما أيلي على هيكل بناء وصلب فيه وصارا... (١)

لفظة أيلي: منسوب إلى العصا التي يضرب بها الراهب الناقوس، فهو منسوب إليها لارتباطها بها لأنها رمز عبادته ودعوته الآخرين للعبادة، فوجد صفة ارتباط بينه وبينها.

ولفظه "على هيكل" يحرف الجر على قلبها تدل على أنه قائم على هذا الهيكل بالرعاية والاهتمام.

"بناء" أي بني الهيكل من ماله وصب في بنائه، فهو لا يعمل في العبادة مرتقا وكن ألقى على المبد من ماله وبناءه بجهده ليقوم بالمادة فيه عتلموا ومقدمات العمل تدل على القناعة وإخلاصه.

"وصلب" أي عمل به صور الصليب لاعتقاده بها، فليس لتبل فرض بل لاعتقاده، وأت الصيغة "قتل" بالتشديد، لتدل على شدة تفاعله مع هذا النوع من عبادته.

"وصارا" أي تحول به، فكانه جعله مسكنه ومقره فحياته كلها حياة عبادة؛ نيت هذه عمله حاله مستقبله كل ذلك يقضيه بإفان لهذا العمل الذي نلر نفسه له.

"لفورا سجودا وطورا جوارا" يدل على أن راحته من كثرة السجود تكون في الدعاء وراحته من السجود تكون بالسجود، فهو دائما منقلب من عبادة إلى عبادة، لا يخرج من عبادة إلى عبادة أخرى.

ككل المؤثرات التي يضعها في القصيدة تدل على إخلاصة وانقطاعه للعبادة، ولا وقت لديه للكسل من الطاعة فهل من هذه حاله يتجه للمعصية؟.

وهذه المصطلحات التي يذكرها الشاعر تدل على معرفته بالديانة المسيحية وتفصيلها من : السدء، والسجود، والناقوس ودقه بالعصا، والتصلب في الهيكل، وغير ذلك من الوصف الدقيق لحال الراهب في هيكله من انقطاعه للعبادة.

ب — معرفة الأعشى باليوم الآخر حيث تظهر في ذكره في تفاصيل صوره في مثل قوله: "تقى في الحساب" فظهر معرفته بأن الطالع يطع ربه طمعا في إكرام ربه له في الحساب، ومثل قوله: "إذا النسمات لقطسن القبارا" فظهر معرفته بالبعث بعد الموت، وأن نسمات الأرواح ترفع ما يتراكم عليها من غبار وتواب الأرض تنفضه ليقوم الناس لرب العالمين، وربما كانت هذه المعرفة من بقايا دين إبراهيم أو بما تثار إلى سمعه من اليهود والنصارى في عصره أو مما بلغه من دين النبي صلى الله عليه وسلم.

ج — تقديسه للحرم وما حوله: وتقديسه للأماكن المقدسة مثل منى والحب إلى بيت الله الحرام، فيقسم بالإبل المتجهة إلى هذا المكان إحراما لها واعتزالا بعلو مقصدها.

د — الأفكار الدينية السابقة من القصص الديني: كفكرة الصعود إلى السماء والرقى إليها موجودة منذ الأعشى وقبله، عند النمرود بن كنعان منذ عهد سيدنا إبراهيم، إياها مان ابن لي صرحا لعلسى أبلغ الأسباب<sup>(١)</sup>، وذكرها الأعشى مبالغة في هرب مهجوه بريقه إلى أسباب السماء بسلم، والوسيلة التي يتخيلها الأعشى في ذلك الزمان السلم، فلم يعرف طائرة ولا صاروخا، فيستخدم الوسائل المتاحة للأحلام التي يرى ألما مستحيلة الوقوع، فيذكر هذا الصور للاستبعاد.

تميز الأعشى بكنوز ورود أسلوب الاستدارة في شعره؛ لسعة أفقه، وقد رشح ذلك أسلوب حياته وذلك بسبب:

١ — سعة معرفة لرحلاته المختلفة وتقلاته الكثيرة، وكثرة زيارته للملوك والأمراء، التي أضافت إلى ثقافته معرفة لا بأس بها بالوحي التاريخي والجغرافية والعادات الاجتماعية للأقسام التي يمر عليها أو يزورها أو يعايشها، فطاف بلاد العرب من حضرموت إلى اليمن وجزان، ويقاع الشام وبلاد العراق بل وبلاد فارس وأرض البط مادحا أمراءهم وسراقهم لئلا عطايهم وجوازهم، فربى وأفاد ما لم يلقه غيره من الشعراء الذين لم يسافروا، وتوسع أفقه بالاقاء أرحب من تلك الخيفة يبعثه وتوسعت مداركه وزادت ثقافته فاستفاد من ذلك لإضاءة أسلوبه، فضلا عن ما رغب من استمداد فطري لتوحيث هذه الإلهادات التي استفادها في شعره فقد امتاز أسلوبه بالسهولة والسلاسة وتدفق العاطفة، لقب الأعشى بصناعة العرب لسهولة شعره والسجام موسيقاه وما يدل على أنه استخدم ثقافته أنه عندما مدح ليس بن معد يكره استخدم أسلوبه الاستداري ومدحه بالزهد والورع، ولم يكن هذا المعنى في المدح

(١) من الآية من سورة غافر ٣٦.

مشهوراً في البيئة العربية في عهد الأعشى قبل الإسلام مما يدل على أن موضوعات الأعشى مستقاة من ثقافات متنوعة، ويتمتعنا في مكونات الاستدارة لجده يدخل ما يت رابع مقطع للعبادة في هيكله... فهذه للكركات ما لدانت لتأتى للأعشى دون ثقافته التي اكتسبها من البيئات المجاورة التي مر بها أثناء رحلاته المتعددة.

٢- ومن آثار عشي عينية وضعف بصره أو عماه أن زاده الله بصيرة ففطن ذهنه بالاستدارات المعجبة وربط بين أشياء لا يربط بينها رابط.

٣- وشرب الخمر وعمله في عقله حيث جعله يسبح في الخيال مع ما أوتي من موهبة، فقد كان مفتاً ما حتى أنه كانت الحاجز بينه وبين الإسلام كما تروي بعض الروايات، بل كانت الخمر عنده مقصودة لذاتها بالوصف وهذا ما أجد به علاقة بين وصف الخمر وشربها واستخدام أسلوب الاستدارة في الشعر ولذلك وجدنا الأخطل وكان نصرانيا يشرب الخمر ويصفها، والأعشى وهو مشهور بخمرياته وما من أكثر من استخدام هذا الأسلوب في الشعر العربي، وألاحظ أن المواضع التي جاء ذكرها في خبرات الأعشى في ديوانه ولا تكاد تخرج في معظمها عن العراق واليمامة مثل: عانة - بابل - الحيرة - ذُرْنا - أثالث (باليمن) - قرب الأديرة أو في الأديرة نفسها، أو عند مخار يهودي، ولذا أكثر من التشبيهات من خارج بيئة الجزيرة العربية

٤- كان نشأة الأعشى في بيئة شعرية أثر في نبوغه منذ صغره رواية خاله المسيب بن علس، إذ نبغ في الشعر منذ صغره في بلدته منفوحة.

٥- كانت عاطفة الأعشى جياشة لا يمحدها حد فقد كان غزله يفيض بالحسيات فلا غرو أن يظهر المحتويات في صورة حسية باستخدام أسلوب الاستدارة

٦- الاستدارة منسجمة مع حياة الأعشى فهو يفرج في رحلاته طلباً للمال ليمدح الأمراء أو الأثرياء متناسياً هدفه الرئيس وهو طلب المال ولا يظلمه مباشرة بل يمدحه حتى إذا غن أنه قد وفاه حقه من المدح ومدحه مدحا متناسياً مع حاجته رجوع إلى غرضه الأصلي وهو طلب المال، وقد تحدث له قصة في رحلته إلى أن يعود بأمال فهذه المال في البداية ويحصل عليه في النهاية، فهذه حياته، واستعملها في أسلوبه في شعره، فبدأ بفرض ثم يشبهه بشيء أو يصفه بشيء فيتناسى الأول حتى إذا وثى هدفه حقه رجوع إلى غرضه الأول.

فالأعشى لا يستعدي متصلاً ولكنه يستعدي بالمدح أي بطريق غير مباشر فأسلوبه في الحصول على المال في الحياة طبقه في شعره في الاستدارة، ولذلك أرى أن هذا الأسلوب الاستداري ظهر في حياة الأعشى كما ظهر في شعره، وعند من يتبع سبيل الأعشى في سبب من أسابه كالتألف في مدحه للنعمان والأخطل في وصفه للخمر وشربه لها... وغيرهم، ثم تبهم الشعراء يقلدوهم في أساليبهم، وإن كان هذا الأسلوب عند الأعشى نابع من حياته ومواقف معها.

#### فائدة الاستدارة ودراستها

لاستخدام أسلوب الاستدارة في الأسلوب فوائدة وجدناه في شعر الأعشى منها:

١- ألما أقرب إلى الحفظ وأسرع في الفهم؛ إذ إنما مقسمة سواء أكان بين أقسامها تضاد أو تقابل — وبعضها تتميز الأشياء ، أم كان بين أجزائها توازن وسجع يعين على الحفظ لتساوي المصارع في الطول، قال ابن رشد معلقا على هذا الأسلوب وهو يلخص كلام أرسطو عن الجملة الدورية: " والكلام بهذه الصفة للبد، وذلك أن الأشياء المتضادة تكون أعرف إذا وضع بعضها إلى حمال بعض، ذلك ألما تعلم من وجهين: بلانقا وبزيادة أي بمقايستها إلى الضد، أو كانت مضاربة فتشابه أوائل الفصول ونهايتها يعين على الحفظ ويساعد على الفهم، ، أو قد يكون لما عطف لتساوي الحكم فيسر معرف الشيء بمساويه

٢- تثير الشوق وتجمع الوجدان: إذ هي عبارة عن لوحات تتعلق الأنفاس بألفانها حق تمامها، إذ إنما تميل إلى الأسلوب القصصي والنفس تميل إلى القصص، والحكايات الاستطاردية، والاستطراد ينفي ملل التصق في الموضوع، وتقبس النظر بتظيره والمشاهدة مرتبطة بتواضع الإنسان فهو يميل إلى تمثيل المحتوي بالحسي وما لا يعرف تفاصيله إلى ما يعرفها، فسر النفس بازديادها فهما للشيء بتشبيهه بشيء تعرف تفاصيله.

٣- السمع: إذ إن إظهار الصورة في ثوب الاستدارة أجمل من إظهارها فضلا قال ابن رشي: " الكلام بهذه الصفة للبد، وذلك أن الأشياء المتضادة تكون أعرف إذا وضع بعضها إلى حمال بعض وذلك ألما تعلم من وجهين: بلانقا وبزيادة أي بمقايستها إلى الضد

٤- تسمح بطول النفس فيسر تفصيل فكرة الشاعر ويعبر عن هواه وأخوافه ويثبت مهارته وحسن صناعته  
٥- تتيح الفرصة لظهور الأسلوب القصصي.

٦- تفر المعنى بما يفيد من جواب شخصية الشاعر وما يريد أن يتكلم عنه ويظهره في ثوب الاستدارة وتفيد في الربط بين الأشياء التي ليس بينها رابط فيعطي معرفة بعلاقة الأشياء بعضها ببعض، ربط أول الكلام بآخره.  
٧- الصور والتشبيه: لكونها صور فهي وسيلة من وسائل التشبيه لكن فيها صنعة في تركيبها، ولذلك وجدنا د. الرباعي يسميه التشبيه الدائري، وبها صنعة في التعبير ولذلك ابن رشي يسميه بالتفريع ، ووجدنا غيرها يسميها بالثني والجمود، الاستدارة تحري على صور وتشبه: فهي تستخدم الصورة كوسيلة من وسائل التشبيه وباستخدام الصنعة في التركيب تميز أسلوبها و ولذلك وجدنا د. الرباعي يسميه التشبيه الدائري ، وللصنعة في التعبير وجدنا ابن رشي يسميها التفريع وابن مقف يطلق عليه الثني الجمود، لكونه تشبيه غير معهود يختلف عن التشبيه العادي الذي عهدوه.

٨- ارتباط قواعد النحو بالإبداع : فيجد أن أسلوب الاستدارة قائم على أن أحد حقي الجملة بعيد عن حقه الأول فيربط المعنى من الشق الأول إلى الشق الثاني، يظهر ذلك في ربط الأسلوب الاستداري، فسي الاستدارة في معرض المساواة وجدنا ما وسميها ثم بعد غيرها المسبوق بحرف الجر الباء ، وفي الاستدارة في

معرض التوكيد وجدنا بُعد جواب القسم عن أداة القسم وفعله، وفي الاستدارة بجدي المبدأ أو الخبر وجدنا بعد الخبر عن المبدأ وفي الاستدارة بجدي الشرط والجواب وجدنا بعد جواب الشرط عن أداة الشرط وفعله.

٩ — استجابة لانبساط فكرة في اللفظ أو صورة أو موقف شعوري يسغرق وقتاً تداعى فيه عناصر الاستدارة وترتبط أجزاؤها لترسل الفكر وأخيل حتى يصل إلى الغاية التي يكتمل عندها ذلك المعنى القائم بالنفس والموقف الشعوري في صورة متكاملة العناصر، يمكن أن تمثل حين تبسط صورة في اللفظ أو فكرة أو موقف شعوري يسغرق وقتاً ما، تداعى فيه عناصر الاستدارة، وترتبط أجزاؤها، وترسل الفكر أو الخيال حتى يصل إلى الغاية التي يكتمل عندها ذلك المعنى القائم في النفس أو الموقف الشعوري في صورة متكاملة العناصر، متداعية الأجزاء، ويعمل عقل الفنان وخياله، وتدفقه العاطفي وذوقه في صياغتها صياغة حية، وإثرائها بالصور التي يرتكز بعضها ببعض يربط وتلق بجمعها في لوحة متناقة.

#### شيوخ الاستدارة في العصر الجاهلي:

وجدت استدارات عند كثير من شعراء العصر الجاهلي فلم يكن حكراً على الأعشى، ولكن وجدنا النابغة الشيباني يستخدم هذا الأسلوب في شعره وكذلك النابغة الشيباني، وأبو ذؤيب الغنلي، وقيس بن الحداينة، وساعدة الغسلي، والحسان، وعبد بن الأبرص، ومتم البرعي، وكعب بن زهير، أوس بن حجر، وللسب بن علس، وحاجر الأزدي، وخفاف بن لدية، وقيس بن الحظيم، وحتره بن شداد، وطفيش الغنوي، تكن الأعشى فاز عليهم بقصبة السبق حيث كثر هذا الأسلوب وتميز في شعره.

وربما كانت الاستدارة ضرورية لإظهار الارتباط في بعض الأغراض إذ إنها تيسر الحفظ وتربط السابق باللاحق وكذلك الوحدة الموضوعية في الأبيات، ولا يخفى أن الشاعر العربي لم ينس الاستدارة في شعره ولا قصصه.

وجد لفظ الاستدارة طريقه إلى بعض الباحثين المحدثين وإن تحرروا من التسمية فوجدوا مثل مصطلحات: الاستدارة التشبيهية، والتشبيه الدالري، وتشبيه الاستدارة.

المراجع والمصادر

- ١) ابن أبي الإصبع المصري (عبد العظيم بن عبد الواحد بن ظافر، ٩٢هـ - ٦٥٤هـ)، تحرير التحرير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تقدم وتحقيق د. حفي محمد شرف، ط المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي (الكتاب الثاني).
- ٢) ابن أبي الإصبع المصري (عبد العظيم بن عبد الواحد بن ظافر، ٩٢هـ - ٦٥٤هـ)، بديع القرآن، تحقيق د. حفي شرف، ط دار النهضة، مصر، الثانية.
- ٣) ابن النديم، الفهرست، ط الاسطامة، القاهرة، المكتبة التجارية.
- ٤) ابن خلف الكاتب، علي (ت: ٤٥٦ أو ٤٦٣هـ)، مواد اليان، تحقيق د. حسين عبد اللطيف، منشورات جامعة القادح بليبيا سنة ١٩٨٢.
- ٥) ابن نايقا البغدادي (عبد الله بن محمد بن الحسين أبو القاسم، ١٠هـ - ٤٨٥هـ)، الجمالان في تشبيبات القرآن.
- ٦) ابن علكان، شمس الدين، تاريخ ابن علكان .
- ٧) ابن رشد، تلخيص الخطابة، حققه وقلم له عبد الرحمن بدوي، الناشر وكالة المطبوعات الكويت، ودار القلم بيروت لبنان د ت، توزيع المقدمة في صيف سنة ١٩٥٩م.
- ٨) ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، بتحقيق عبد السلام محمد هارون ط مكتبة الخالجي، مصر ط ٣، سنة ١٤٠٢هـ - ١٩٨١م.
- ٩) ابن معصوم المدني، السيد علي صدر الدين ، أنوار الربيع في أنواع البديع ، حققه وترجم لشعرائه شاكر هادي شكر، ط مطبعة النعمان، النجف الأشرف سنة ١٣٨٩هـ - ١٩٦٩م.
- ١٠) ابن منظور، لسان العرب، ط دار المعارف، طبعة جديدة محققة ومشكولة شكلا كاملا ومزيلة بالمعاصر مفصلة، تولى تحقيقها: عبد الله الكور وآخرون. د. ت.
- ١١) ابن منذر، أسامة (ت: ٥٨٤هـ)، في كتابه: البديع في الشعر ونقده، تحقيق أحمد أحمد بدوي ، وحامد عبد الحميد، ط الباي الحلبي سنة ١٩٦٥م.
- ١٢) أرسطوطاليس، الخطابة "الترجمة العربية القديمة" ، حققه وعلق عليه: عبد الرحمن بدوي، الناشر: وكالة المطبوعات الكويت، ودار القلم بيروت سنة ١٩٧٩.
- ١٣) إسماعيل، د. عز الدين، الشعر العربي المعاصر، قضاياها وظواهره الفنية، ط دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، سنة ١٩٦٧.

- ١٤) إسماعيل، د. يوسف، التقطيع النظمي والتفصيل الدلالي، بحث منشور بمجلة التراث العربي، عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق عدد ٨٧/٨٦ أغسطس ٢٠٠٢.
- ١٥) الأعشى الكبير، ميمون بن قيس، ديوان الأعشى الكبير (ميمون بن قيس) شرح وتعليق د. محمد محمد حسين ط دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط٢، سنة ١٩٧٢م، وطبعة أخرى: تحقيق: لجنة الدراسات في دار الكتاب اللبناني، بإشراف كامل سليمان، ط دار الكتاب اللبناني.
- ١٦) البحراوي، د. سيد، التضمن العروضي والشعر العربي، بحث منشور بمجلة فصول ٧م، ع ٣، أبريل وسبتمبر ١٩٨٧ ص ٩١-٩٧م.
- ١٧) البحراوي، د. سيد، موسيقى الشعر عند جماعة أولو، دار المعارف بالقاهرة سنة ١٩٨٦م ص ١٩٦.
- ١٨) البخاري، أبو عبد الله محمد بن إسماعيل، صحيح البخاري
- ١٩) البطل، د. علي، الصورة الفنية في الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، دار الأندلس، بيروت، سنة ١٩٨٠م.
- ٢٠) البهسي، نجيب (١٩٠٨م — ١٩٩٢م)، تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، دار الأندلس، بيروت، سنة ١٩٨٠م.
- ٢١) الخطاطي (سعد الدين مسعود بن عمر بن عبد الله، ت ٧٩٢هـ)، التلخيص في علوم البلاغة، تحقيق عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، ومواهب الفتح في شرح التلخيص، دار السرور، بيروت، لبنان،
- ٢٢) الجندي، د. علي، فن التشبيه، ط مكتبة الأملجول المصرية سنة ١٩٨٢.
- ٢٣) المكودي، أبي زيد سيدي عبد الرحمن، حاشية أبي العباس سيد أحمد بن محمد بن جنون بن الحاج، على شرح الإمام أبي زيد سيدي عبد الرحمن المكودي، حاشية ابن جنون الأندلسي على شرح المكودي على ألفية ابن مالك، وهامشة تعليقات الناشر، طبعة جديدة منقحة ومصححة ومضبوطة بإشراف محمد نبسي، جزآن في مجلد، ط دار المعرفة، الدار البيضاء، المغرب، سنة ١٤١٨هـ — ١٩٩٨م.
- ٢٤) حاوي، إلياء، نماذج في النقد الأدبي، دار الكتاب اللبناني، سنة ١٩٦٩م.
- ٢٥) الحلبي، صفى الدين (عبد العزيز بن سرايا بن علي السنسي الحلبي: ٦٧٧-٧٥٠هـ)، شرح الكافية البديعة في علوم البلاغة وعلماسن البديع، تحقيق تميم تشاوي، دار صادر بيروت سنة ١٩٩١.
- ٢٦) الحموي، ابن حجة، خزنة الأدب.
- ٢٧) النصوفي، د. عمر، التابفة النيباني، ط دار الفكر العربي، القاهرة سنة ١٩٦٠م.
- ٢٨) ربابعة، د. موسى، التضمن العروضي في شعر الأعشى، بحث ضمن كتاب له بعنوان | قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، طبع مكتبة الكتاني، ودار الكندي بالأردن سنة ٢٠٠١.

- (٢٩) الرباعي، د. عبد القادر، التشبيه الدائري في الشعر الجاهلي — دراسة في الصورة —، مجلة العربية للعلوم الإنسانية، تصدر عن جامعة الكويت، ع ١٧ م ٥، شتاء ١٩٨٥م.
- (٣٠) زايد، د. عبد الرزاق أبو زيد، المصطلحات البلاغية والتقنية في كتاب الطراز للعولي، ط مكتبة الشباب القاهرة سنة ١٩٨٩.
- (٣١) الزجاج، إعراب القرآن ومعانيه، المنسوب للزجاج،
- (٣٢) زكي، د. أحمد كمال، شعر المهذلين في العصر الجاهلي والإسلامي، دار الكتاب العربي، القاهرة، سنة ١٩٦٩م.
- (٣٣) الزعشمري، أبو القاسم جبار الله محمود بن عمر (٥٣٨هـ)، الفصل في صنعة الإعراب، حققه وعلق عليه د. محمد محمد عبد المقصود، د. حسن محمد عبد المقصود، تقدم أ.د. محمود فهمي حجازي، ط دار الكتاب المصري، ودار الكتاب اللبناني سنة ١٤٢١هـ — ٢٠٠١م
- (٣٤) الزعشمري، محمود بن عمر، الجبال والأمكنة والمياه، تحقيق د. أحمد عبد الوهاب عوض، نشر دار الفضيلة ١٩٩٩م.
- (٣٥) الزنجاني (عبد الوهاب بن إبراهيم بن عبد الوهاب الخزرجي (ت: ٦٥٥هـ — ١٢٥٧م)، معيار النظر في علوم الأشعار
- (٣٦) الزيات، أحمد حسن، دفاع عن البلاغة، مطبعة الرسالة، سنة ١٩٤٥.
- (٣٧) حنيف، د. هولي، العصر الجاهلي، ط ١٢ دار المعارف، سنة ١٩٨٨م
- (٣٨) العالم، د. إسماعيل أحمد ١ — التشبيه الدائري في الشعر الأموي وموازته بالشعر الجاهلي، بحث منشور بمجلة التراث العربي عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق عدد ٧٩ أبريل ٢٠٠٠م.
- (٣٩) العالم، د. إسماعيل أحمد، من محاولات تشبيه الاستدارة في الشعر الأموي، الفزل بالمرأة نموذجاً، بحث منشور بمجلة العربية للعلوم الإنسانية، تصدر عن مجلس النشر العلمي بجامعة الكويت، العدد ٧٨ ربيع ٢٠٠٢.
- (٤٠) عبد الرحمن، د. نصرت، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، مكتبة الأقصى، عمان، الأردن سنة ١٩٧٦م.
- (٤١) العلوي، يحيى (ت: ٧٢٩هـ)، الطراز، ط المكتشف، مصر، سنة ١٩٩٤م.
- (٤٢) هازي، د. السيد، الأعطل شاعر بني أمية،
- (٤٣) الفريح، د. سهام عبد الوهاب، الأعشى ومعجمه اللغوي، مجلس النشر العلمي بجامعة الكويت، سنة ٢٠٠١م.
- (٤٤) القهزوز آبادي، (محمد الدين محمد بن يعقوب الشيرازي) (٧٢٩ — ٨١٧)، القاموس المخط، نسخة مصورة عن الطبعة الثالثة للمطبعة الأميرية سنة ١٣٠٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٤٠٠ — ١٩٨٠.



- ٤٥ فصل، شكري (١٩١٨-١٩٨٥م)، تطور الفزل بين الجاهلية والإسلام، ط جامعة دمشق، سنة ١٩٦٢م، ص ١٧٧
- ٤٦ القوي، أحمد بن محمد بن علي القري: (٧٧٠هـ)، الصباح الخير في غرب الشرح الكبير للراعي، ط المكتبة العلمية، بيروت، لبنان، د.ت.
- ٤٧ القوراني، ابن رشي (الحسن بن أبو علي، ٣٩٠-٤٥٦هـ)، العملة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ط دار الجبل، تحقيق محمد مجي الدين عبد الحميد، ط ٥ سنة ١٤٠١هـ - ١٩٨١م.
- ٤٨ لاروس، معجم لاروس (pe'reade)
- ٤٩ المرد (محمد بن يزيد بن عبد الأكبر الصالي الأزدي، ٢١٠-٢٧٦هـ)، الكامل في اللغة والأدب، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، والسيد شحاتة، ط مكتبة تحفة مصر سنة ١٩٥٦م.
- ٥٠ مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مادة (صحي).
- ٥١ المرافي، أحمد مصطفي، علوم البلاغة (البیان والمعاني والبدیع)، دار القلم بيروت، ط ٢ سنة ١٩٨٤م.
- ٥٢ مطلوب، د. أحمد، معجم المصطلحات البلاغية
- ٥٣ النجار، د. أحمد محمد، الاستدارة في البيان العربي، كتاب تحت الطبع بمكتبة الآداب بمصر.
- ٥٤ نوفل، د. يوسف، بينات الأدب العربي في الدراسات المعاصرة، د. يوسف حسن نوفل، دار المزيغ سنة ١٩٨٤م.
- ٥٥ النوري (شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب: ٦٧٧-٧٣٣هـ)، نهاية الأرب في فنون الأدب، نسخة مصورة عن طبع دار الكتب المصرية مع استراكات وفهارس جامعة د.ت.
- ٥٦ الهاشمي السيد المرحوم أحمد (أحمد بن إبراهيم بن مصطفى: ١٢٩٥-١٣٦٢هـ - ١٨٧٨-١٩٤٣م)، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبدیع، ط دار الفكر بيروت سنة ١٩٧٨م.
- ٥٧ الملالي، هادي عطية مطر، الحروف العاملة في القرآن الكريم.
- ٥٨ يوسف، يوسف، مقالات في الشعر الجاهلي، دار الحقائق، بيروت سنة ١٩٨٠.



# البناء الدرامي

## في شعر معين بسيسو الغنائي

د. كمال أحمد غنيم (\*)

---

(\*) أستاذ مساعد في الأدب والنقد - الجامعة الإسلامية - غزة.



## ملخص

يرصد البحث ظاهرة بروز البناء الدرامي في شعر (معين بيسسو) اللقي، ابتداءً من منتصف الستينيات، مما مهد لكتابه المسرحية الشعرية عام ١٩٦٩ .  
 ويثبت البحث نجاح بيسسو في توظيف العناصر الدرامية كأداة فنية متميزة في شعره، وذلك من خلال استقصاء: الفكرة، والحبكة، والحوار الدرامي بنوعيه الخارجي والدلطي (الديالوج والمونولوج)، والبطل الدرامي، والحدث الدرامي، والمفارقة، والجوقة.  
 كما رصد البحث ظاهرة تكامل القلب المسرحي في بعض قصائد الشاعر.

## Abstract

This research sifts through the dramatic structure of Mo'een Bsaïssu's lyrical poetry, starting in mid sixties, a fact that paved the way to his verse drama in 1969.

It also proves that the poet was successful in employing the elements of drama as remarkable artistic means in his poetry, through investigating its theme, a plot, dramatic dialogue, monologue, dramatic hero, dramatic action, irony and the chorus.

Furthermore, the research studies the unity of some of Bsaïssu's poems' dramatic forms.

علاقة الشعر بالمسرح قديمة، حيث بدأ المسرح شعرياً، واستمر كذلك لفترة طويلة، وكان الشعر مصطلحاً خاصاً بالمسرح والملحمة، حتى ظهرت الرومانسية فأعطت الشعر معنى الغنائية إلى جانب المسرح، إلى أن استقل المسرح، وأصبح فناً مستقلاً، يعتمد النثر لغةً ولادةً إبداع، لكن التواصل بين المسرح والشعر ظل متصلاً، فكتب بعض الأدباء مسرحهم شعراً ولا يزالون، كما أن القصيدة الغنائية راحت تحاول استمارة عناصر المسرحية؛ للتعبير عن الواقع، بشكل يتجه نحو التوضيح، والرغبة في توظيف كل ما من شأنه لصبو بالجانب الفني فيها<sup>(١)</sup>.

وعلى الرغم من أنه ليس من شأننا هنا أن نبين تطور الإبداع الفني ومرحلة، فإن العديد من الأدباء يرون أن الشاعر كلما ازداد نضجاً؛ ازدادت قدرته على الخروج من إطار مشاعره الذاتية إلى الإطار الموضوعي<sup>(٢)</sup>، حيث يرى (عز الدين إسماعيل) أن جميع الأنواع الأدبية تروى إلى

لوصول المستوى التخييري الدرامي، مشيراً إلى أن للكتاب المسرحي الحق هو شاعر وقصاص في الوقت نفسه، كما أن فن القصيدة قد تطور حتى وصل إلى ما يسمى "قصيدة الدرامية"، وهي أرقى أشكال التخيير القصصي، لأنها لم تعد مجرد قطاع طولي في الحياة، بل صارت في الوقت نفسه قطاعاً عرضياً، كما تطور الشعر من الغنائية الصرفة إلى "الغنائية الفكرية"، ويعزو (عز الدين إسماعيل) هذا التوجه الدرامي إلى بواعث أهمها وهي الشعراء الفاتح عن ثقافتهم العصرية، أو من طبيعة ظروف الحياة التي يعيشونها وتحدتها (١).

ونحن إذ نقف اليوم بشعر "معين بسيسو" (٢)؛ نلاحظ هذه الحقيقة مجددة بشكل واضح، إذ أن المطلع على تطور الرؤية الشعرية عنده؛ يلاحظ توجهه للذات للتعلم من المباشرة والخطيئة، واتجاهه نحو الصورة المركبة، القائمة على استخدام أنواع أكثر عمقاً، تتولّى مع درامية الواقع، ولأنه الصراع القائم بين ذات الشاعر وواقعة الموضوع المتسعة لتشمل هموم الذات فالمجتمع فالعرب فالإنسانية جمعاء.

وقد باتت أصال معين منذ منتصف الستينيات تتجه نحو المسرح بشكل قوي، ولا أخفي أنني كنت أبحث في البداية عن مؤثرات مسرح معين في شعره، حتى تبين أن شعر معين هو الذي قاد إلى المسرح، حيث بدأت العناصر الدرامية تتبلور في قصائده الغنائية في السنوات القليلة التي سبقت عام ١٩٦٩م، حيث أبحاث هناك مسرحية الأولى "لمساء جيفارا"، وتبعها مسرحية "ثورة الزنج" عام ١٩٧٠م، ثم تمشون ودليلة عام ١٩٧١م، ومجموعة من قطع المسرحية نشرت عام ١٩٧٣م (٣).

وقد ظهر ذلك في مجموعته الشعرية الثلاث التي سبقت أول عمل مسرحي، وهي: (فلسطين في القلب) عام ١٩٦٥م، و(الأشجار تموت ولقطة) عام ١٩٦٦م، و(قصائد على زجاج النوافذ) عام ١٩٦٩م، وتمثل ذلك أكثر ما يكون في عدة قصائد، منها: "أسطورة خيلان للبحر"، وتحت وسادة شاعر ميت، "ومقامة إلى بدع الزمان"، و"قصيدة من فصل واحد"، و"قصيدة فوق الجدار"، ثم توالى الأمر بعد ذلك في مجموعته التالية، التي ترجمت مع كتابته للمسرحية، أو التي جاءت بعدها.

ومن الواضح أن الشاعر قد اعتمد العناصر الدرامية في العديد من قصائده من خلال عدة محاور، تمثلت في الفكرة والحكمة والحوار والمفارقة والحدث والصراع والشخصية والحوارة، وهو ما سنحاول استقصاءه في هذا البحث.

## الفكرة:

لكل مسرحية فكرة أو هدف، يحاول الكاتب أن يبرهن عليه من خلال تفاعل الأحداث وشخصيات، والفكرة هي المقدمة المنطقية للمسرحية، كما سماها "لايوس إيجري"، وهي المقدمة التي يهدف كل شيء في المسرحية من فعل أو قول أو حركة أو تصوير للمشاعر بالكلام أو الرمز أو الإيحاء إلى إثبات صحتها، والبرهنة بالدلائل على أنها الحق (٤).

وتكرر قصيدة "مقامة إلى بدیع الزمان" حول مقامة منطقية هي: "تماد الواقع السياسي العربي"، أما قصيدة "أساة الدب مراد" فتقدم فكرة: "معاذ الشعوب العربية ودفعها ثمن الاستكانة في كل الأحوال".

أما قصيدة "السيف على العنق" فيدور مونولوجها حول فكرة: "لثبات على المبدأ مهما كان الثمن" (١٠)، وقد تخيل فيها الشاعر صورة درامية متوترة، تتمثل في هذا الدقائي المقبل على المعركة، في ظل ظروف مؤلمة، ومعاناة هائلة، حيث يسبق الزمان، ليمتح أخاه صورته، وهو مهوياً للذبح، وقد فرض عليه الأعداء الخضوع وطلب الصلح، فيحثه على عدم الرضوخ، ويدفعه إلى القبول بالتضحية لا للقبول بالذل، وتأتي المكابرة هنا من خلال مطالبة الأخ برفع الرأس، ومشاهدة الذبح بثبات، وروية الدم الذي يرشح من السيف؛ ليكون هذا المشهد دليلاً له على التواصل، والمثابرة على القصاص، والمطالبة بالحق.

ومن الواضح أن هذه اللوحة الدرامية، بشخصياتها وأحداثها وصراعاتها، تركز في الفكرة التي يريدما الشاعر، وتتمحور حولها، فالفكرة هي المنبع الذي ينطلق النص منه، وتبني القصيدة الدرامية عليه، حتى تصل إلى مصيبتها عند المتلقي، بعد أن يستكمل كل عناصرها وبنائها، فحصل إليه خلاصتها ممثلة في الفكرة الرئيسية ذاتها، على الرغم مما قد يحيط بها من عناصر درامية كثيفة، تمنح أكثر من إشارة، لأكثر من فكرة جانبية، تمثل روافد للفكرة الرئيسية.

## الحبكة:

هي التخطيط العام للمرحية، أو الطريقة التي يرتب بها الكاتب أحداث مسرحيته، وينظمها حتى تكون فيما بينها وحدة فنية عضوية، وهي كلمة مرادفة للبناء الفني في المسرحية، ويرى فيها أرسطو البناء الذي يتكون من بداية ووسط ونهاية ترتبط ببعضها في علاقة حتمية وعضوية (١١). ويتضح لنضوج الحبكة عند الشاعر في أكثر من قصيدة، من تلك القصيدة "مقامة إلى بدیع الزمان" (١٢)، التي استعار لها ثوباً ترفيلاً، يشير إلى عهد بدیع الزمان الهذلي صاحب المقامات الشهير، الذي امتلك حساً درامياً، يتسمج مع ما رسمه الشاعر هنا، فكأنه يضيف إلى مقاصد بدیع الزمان الهزلية مقامة جديدة، تربط بين الماضي والحاضر، وهو ينظم قصيدته ذات المسحة الدرامية، ويخطط لشخصياتها، والأحداث المحيطة بها، فيختار المكان (مجلس السلطان)، ويختار الزمان (شمس الرابع من رمضان)، ويختار بداية الحدث من نقطة متقدمة، تسترجع الأحداث السلفية، منسلط الصراع والاختلاف، ويمتدح الشخصيات ألقياً، تتسمج مع واقعها المشوه: (ألواء الطناح، خفافش بن غراب، الشيخ الوائق بالله ابن مضيق)، ويجعل ذروة الصراع وعقدة الأحداث في موقف الملقى "ألواء" ومدى مرونته وقدرته على وضع الحلول الملائمة، وتوضح الخاتمة المفاجئة مدى براعة الشاعر في نسج خيوط حبكة، التي توشك أن تتجمع كل عناصرها لخدمة الفكرة الرئيسية، دون الانشغال بحبكت

ثأرية تجر الشخصيات والأحداث بعيداً، مستفيداً في تمثين حيكته من بعض للشخصيات الغالية، مثل: 'وطفاء، وأحد الغلمان' للهروب من تصوير أحداث لا يمكن وضعها على خشبة المسرح الوهمية، وظلت التفاصيل الصغيرة مثل تسم السلطان لوطفاء، وصياح الديك، تخدم الحكمة وتسهم في متانة نسجها، لتعزيز الفكرة المعتمدة على المفارقة.

### الحوار الدرامي:

الحوار هو الكلام الذي يتم بين شخصين أو أكثر، ويطلق على كلام شخص واحد لنفسه، وقيمة الحوار في المسرح تكمن في دفعه إلى تطوير الحدث الدرامي، والتعبير عما يميز الشخصية من الناحية الجسدية والنفسية والاجتماعية والبيولوجية، وقد ظهرت اتجاهات حديثة في استخدامه لمجالات كلامية هدفها التعبير عن قيم فكرية<sup>(١)</sup>.

وفي قصيدة لقاء مع الرجل الذي كان اسمه هو" يوظف معين الحوار الدرامي لإبراز الصراع بين البطل والأسطورة، فالبطل (هو) مثلهف على متابعة الواقع الذي تركه مضجياً بروحه في ثورة ضد الظلم (الأسطوري) الذي يخشى الكثيرون من مولجته، وينجح الشاعر في تصوير مخاوف الواقع والممارسات الأمنية من خلال الإشارة إلى رفع صوت المنياح، الذي يحاول أن يشوش به على أعوان الظلم، أولئك الذين يحاولون استرقاق السمع إلى الكلمات:

هو: ما هي لخبال الأرض...؟

- : مطرة فالأرض تكور

ومصر تكور هي الأخرى

لكن...

هو: لكن ماذا...؟

لا تدفن في صدرك سرا

- : هل أرفع صوت المنياح...؟

هو: لا...أنت هنا آمن

قل ما شئت...

- : توشتك أن تصبح أسطورة<sup>(١)</sup>

فالحوار الدرامي هنا نجح في تصوير الواقع، ورغبة البطل في التمرد الدائم على الخوف، وتقود البحارة الأخيرة إلى تطور الحدث، فالشاعر يرى نفسه وتضحياته تتحول إلى أسطورة جديدة، تبقى مجسدة لمعاني المستحيل في القدرة على التغيير، أو تبقى مكرمة لجوانب الضعف والعجز لدى الجماهير، وهذا يقود من خلال الحوار - إلى تفسير عودة البطل، ورغبته في متابعة الواقع الذي



ضحى من أجله، وتصحيح مفاهيم المجتمع عن تضحيات الأبطال، مما يعني التحريض المبطن على مواصلة طريق البطل، واستمرارية الثورة وتقديم التضحيات:

هو: هذا لا يلوح قلبي أبدا...

يتكرني من يجعل مني أسطورة

فلما لمت على الحائط صورة

... ..

:- وضريفة...

هو: (مقاطعا)

هذا ما أصبح يشقني

فلما أرقض أن يصبح مصباح علاء الدين

وفركه العلو...

أو طار رخ يتلقى بجلحيه

المتكل على غير يديه...

... ..

أهناك شيء آخر...

:- أفضى أن تصبح شيئا

فوق الإنسان...

هو: حين يحب الله ملاكا

يجعل منه إنسانا

:- موتك فلجأنا

كان عذاب الصر

هو: بل كان هو الثورة...

لأننا آخر

ثورة إنسان ضد الأسطورة

(سنتل)(١٢)

وذلك استماع الشاعر أن يبرز مخاوف الجماهير بطريقة درامية نابضة من الحوار الخارجي بينه وبين البطل، كما استطاع أن يرسم لنا صورة أكثر وضوحاً لجوانب شخصية البطل النفسية والفكرية، قد يكون تأثيرها أكبر من مجرد تسليح هذه الشخصية من خلال الإشادة بها بصورة تقليدية تقوم على المباشرة.

والحوار هنا يعتمد لغة الشعر، الموشاة بالموسيقى، والمعتمدة على الخيال والتصوير، وتوظيف التراث، من ذلك بروز مفردات الأساطير: 'مصباح علاء الدين، وطار الرخ...'، وتداعى أسلوب

الحكمة: "حين يحب الله ملاكاً يجعل منه إنساناً"، وعلى الرغم من التمسك الشعاري المهيمن على النص نسبياً؛ إلا أن درامية الحوار طُلت هنا بقوة ووضوح، بين أسئلة البطل وأجوبة محبيه، وعدم نسيان تفاصيل الواقع الصغيرة، مثل: مراقبة المخبرين، وإمكانات التحليل عليها برفع صوت المذباح، ومثل مظاهر احترام الشهداء والأبطال، من خلال صورهم المرفوعة على الجدران.

فهذه التفاصيل وتلك الأسئلة أظهرت واقعية، تضاهي واقعية حوار الناس في الحياة اليومية، لكن من الواضح أنها تميزت عن الواقع بعدة أشياء، ليس من خلال وجود متكلم خارج إطار الواقع؛ هو البطل الشهيد العائد وحسب؛ بل من خلال هذا التكتيف المتمثل في الحوار، والبعد عن الهذلة، والتلثم، فهو حوار جافز معد، لا مجال فيه للاستطراد أو تجاوز الموضوع، أو التردد، نجح الشاعر هنا في إبعاد الغنائية المتفخمة عنه، من خلال قصر العبارات المتبادلة بين الشخصيات، وإبراز الفكرة من خلال الحوارية، لا من خلال أفراد شخصية من الشخصيات بحوار فردي أطول من اللازم.

ولد وظف الشاعر الحوار الدرامي للدخلى أو (المنجاة)؛ ليخلص من خلاله إلى بؤرة الفعل والحدث في نتيجة تحسم الصراع، أو تعرض على مواصلة المواجهة، ففي قصيدة "أسطورة غيلان الثلج" يصطدم الصياد بواقع غريب يتمثل في غيلان الثلج القائمة، التي تبلع الشمس وتفرق الفضاء في ظل أسود كالليل، لكن صوتاً داخلياً ينبع من ذات الصياد يدعو إلى عدم الاستسلام والثورة على غيلان الثلج المقروسة، بعونها الزلغانية ومخالبها الزلمية، ويأخذ بيده إلى طريق تحرير الشمس، القائم على تحطيم ضلوعها بالقلس:

غيلان من ثلج،

ينضمها الموج،

للشاطئ صيدك يصرخ:

أين الشمس...؟

- لا تفرغ...

أنا لم أسمع

عن أي سماء،

ينخشى فيها الغيم،

...

شمسك في أضلع غيلان الثلج

أظلمها بالقلس،

تنظير والغيلان،

لتكسر كالعيون،

من زيد وبخان(١٣).

فالمصباح يمثل هنا الشعب الذي يولجه أعداءه وحيداً دون مناصرين، والحوار هنا يعتمد تقنية المونولوج أو المناجاة، ليكرس أجواء النص، من وحدة وضعف وخذلان، في مواجهة طغيان الغيولان للثجبة، وهي أجواء تنبئ أجواء صيد أرمنت منجواي، الذي يولجه السمكة للكبيرة وخدمه<sup>(١)</sup>، فيلجأ إلى المناجاة ومحاوره من لا يستمع إليه.

وقد لوهمنا الشاعر في بداية النص أن الصيد يحاور شخصاً آخر، من خلال صراخه المتصائل عن الشمس، الذي يعبر عن الفزع لأول وهلة، لكن صوته الدلخلي الحكيم، جاء معبراً عن أفكاره ومثاقره، التي لا يوجد شخص آخر يحاوره حولها، فجاء حوار مع نفسه بصوت مسموع تعويضاً عن غياب الحوار مع شخصيات أخرى، وكان الحوار الدلخلي هذه المرة معنفاً في مواساة النفس، وحثها على الصمود والمواجهة، فالغيولان ثلجية قد لا تحتمل أضلعها ضربات رأسه، والغيولان هنا وهمية، كمحط الغيم العابرة، التي سرعان ما تزول، والحقائق لا يمكن قلبها بسهولة، فالتلجج لا يصبح لائقاً جميلة صلبة قوية، ولتنجوم الجميلة العالية لا يمكن أن تتحول بسهولة إلى نعم متسلط، وشمس الحقيقة تكمن في تحطيم أضلاع الغيولان، فلا حرية دون مقالومة، ولا حرية دون زوال القيود والأغلال.

### البطل الدرامي:

يشكل البطل الشخصية الأركنازية في المسرح، وهو العمود الأساسي الذي تكور حوله رحي الوقاتح، ويرى أرسطو أن البطل المأساوي إنسان وسط ليس صالحاً صلباً مطلقاً، أو فاضلاً فضلاً كاملاً، فهو لا يخلو من العيب، وعندما يسقط سقوطه المأساوي لا يسقط بسبب رذيلة أو انسحق لكن بسبب هذا العيب، أو بسبب خطأ التقدير<sup>(٢)</sup>.

ويرسم لنا معين في قصيدته تحت رسالة شاعر ميت<sup>٣</sup> ملهة شاعر غرس ريشته في محبرة السلطان طمعاً وخوفاً دون أن يقدّر عاقبة هذا العمل، على الرغم من أنه مجبور على رفض الظلم والهرمان، لكنه يصطدم بواقع السلطان؛ مجونه، واستهزائه، وبغيه، حيث يقطع السلطان عيون الشاعر عندما يهجو مفتي السلطان الأعور، ولهذا ينفذ الشاعر إلى مصيره المأساوي، ليملق نفسه على سوء تقديره، حيث يختار الموت تاركاً وصيته وحكايته في رسالة تحت ومادة موته:

أكل يا مولاي لسقي،

تهجرني قافية الهمزة والراء

أحلف بكلاب الصيد،

على بك والشعراء،

كالخيل مسرعة بقوافيها،

ملجمة بالأوزان

ما قلت بأنك في مجلس أُنسك

ترقص عريان

تشرب في نعل الجارية،

وتلقي لتاج على رأس مهرج السكران

تسقط في مخلاة جوارك عينا

إن كنت هجوت،

مقنيك الأعرور مولاي (١٦)

ومعين لم يجعل بطله هنا أسطورياً، بمعنى أنه أخضعه للضعف البشري الذي قاده إلى الخطأ، ومن ثم إلى النهاية المأساوية لقائمة على الثورة والتمرد ورفض الواقع المظبوط، وبطله -في الغالب- يواجه سطوة الحاكم الحقيقي، أو مرادفاته الرمزية.

وهو في قصيدة "قصيدة فوق الجدران" يشكل شخصية بطله الدرامي (الشاعر)؛ من خلال صنوعه برفض ظلم الحاكم (لويس الأول، ولويس الحادي والعشرين)، ليواجه ممارسات القتل، ويحكم عليه بمحو القصيدة بيديه، ووجهه وجسمه، لتصل إلى نهاية مأساوية، تتمثل في ذوبان الشاعر مع بزوغ راية الأمل مثقلة؛ بتصميم الشاعر؛ وبقاء كلمة وحيدة تصعب على المحو هي كلمة (لا):

-امسح باسمك ما بقي على الجدران...

(ذاب لسان الشاعر.

بقي من الشاعر وجة.

بقي من الشاعر عينا)

- "امسح وبوجهك آخر بيت..."

(وكمروحة راح الوجه يدور...

راح الوجه يذوب...

راح الوجه يذوب...

سقط الشاعر...

سقط وبقيت فوق الجدران المبروشة

كقنطع الأسود: كلمة لا

لا للويس الأول، ولويس الحادي والعشرين

لا للزنتقة، لمقص رقيب السلطان

والسكين (١٧).

وقد جعل الشاعر بطله في القصيدتين من الشعراء؛ لأن الشعر في وجدانه يعادل موضوعاً الإنساني المرفه بالحق، وقد وضعهما في محك التجربة، فكلاهما يواجه الموت، وفق معيارين، معيار للرؤوخ الواقع، ومعيار رفض الواقع والتمرد عليه.

فالأول في قصيدة تحت وسادة شاعر ميت، قيل بمعالجة الموت منذ أن لكل لسانه، ورضي بدينار للنحاس، وتعيش مع واقع مولاة الفاسد، فكان الموت مصيره، وإن استيقظ ضميره، وترك رسالته تحت وسادته، ليبرئ ذمته.

والثاني في قصيدة فوق الجدار " أدرك الحقيقة منذ البداية، وأثر التعذيب والاعتقال على القبول بالواقع الفاسد، وكانت قصيدته قاسماً مشتركاً مع الأول، فهو يسجل وصيته على جدار المعتقل، ليتوارثها الأبطال، ولتكون حافزاً مؤزراً لهم على الصمود والثبات، وتتفاقم مأساته بالكشف قصيدته، فيطلب منه الحراس مسحها بيديه ووجهه واسنانه، في شكل رمزي، أقرب إلى الأساطير، يستد القسمة من حكاية حصار المشركين لمحمد صلى الله عليه وسلم- وأصحابه، إذ تأكل الأرضة ورقة قريش، ولا يبقى منها إلا عبارة: "باسم الله، ولا تبقى من رسالة الشاعر إلا كلمة: "لا، ويموت؛ لتبقى كلمة "لا وحدها، تمثل جوهر قصيدته، وتظل باقية على الجدار، شاهدة على ما حدث له، مواصلته التحريض بالفعل، والقول الموجز.

ويرسم معين بسميسو البعد النفسي لبطله، في القصيدتين، فالأول نقي أصابع الضعف، واستطاع تجاوز هذا الضعف، أما الثاني فهو صلب عتيد من البداية، وقد خضع نسبياً تحت وطأة التعذيب بمسح ما كتبه، لكنه ترك حكايته وموجز قصيدته متأجين، ليكون الشعر في الحالتين معادلاً موضوعياً للحق، ووجوب المقاومة من أجله، وتواصل عطائه وبذله.

ويلعب البعد المادي في رسم الشخصيات دوراً هاماً في إبراز البعد الدرامي، إذ أن الشاعر الأول أصور، يفقد إحدى عينيه في لقاء لهر السلطان، وفي ظروف وصف واقع حاشية السلطان وصفاً عابراً، مفعماً بالمزاح، فالإشارة إلى العوز الذي أصاب المهرج، تصورها عند السلطان أنها محاولة للتمرد، وليس بكيفته المشوه، الذي يعتمد عليه، وأما الشاعر الثاني؛ فقد أخذ بعداً مالياً خارجاً عن الواقع، فبداه ثوبان وهو يسمح لبيلت قصيدته، ولا يبقى لسانه ووجهه؛ بثوبان ولا يبقى إلا العنسان، والثوبان التدريجي هنا ثوبان رمزي، يشير إلى مساحات الحصار، التي تعاني منها الكلمة على أرض الواقع.

أما البعد الاجتماعي، فقد لجأ فيه بسميسو مع الشاعر الأول إلى الأجواء القرائية، من خلال مفردات: دينار للنحاس، والسلطان، وكلاب الصيد، ووقوف الشعراء على باب السلطان، والخيول المرسجة، ومجلس الأئمة المناظر لمجالس ألف ليلة وليلة، ومن الواضح أن الرمز هنا ينسحب على كل الأرمنة، وكل العصور.

أما الشاعر الثاني فقد لجأ معه بسميسو إلى الأجواء الحديثة من خلال مفردات: لويس الأول، ولويس الحادي والعشرين، والجدران، والفتايات...، وإن كان هذا التحديد قد لجأ إلى لتاريخ الأوروبي؛ فإنه يشير بقوة إلى الانتماء لجميع عصور الظلم والفساد.

## الحدث الدرامي:

الحدث الدرامي هو كل واقعة تحدثها الشخصيات في حيزي زمان المسرحية ومكانها مساهمة في تشكيل الحركة الدرامية<sup>(١٨)</sup>، ويرى أرسطو أن بداية الحدث الدرامي لا يجوز افتراض أن شيئاً آخر يمكن أن يسبقها، ونهاية الحدث الدرامي لا يجوز افتراض أن شيئاً آخر يمكن أن يلحقها، كما يشترط في الحدث الدرامي أنه يشكل كائناً عضوياً، لو خُف منه جزء لخلت الكل، كما أنه إذا أمكن حذف جزء منه دون وقوع خلل كان ذلك الجزء لولي بالحذف<sup>(١٩)</sup>، وقد لُقد على أن كل ذلك يصاغ في شكل حدثي لا في شكل سردي، من خلال أفعال الممثلين، وكلمات النص، والفعل الدرامي النفسي، النابع من أقوال وأفعال الممثلين<sup>(٢٠)</sup>.

ويتطور الحدث في خطه العام من خلال الصراع الدرامي بين إرادتين، تحاول إحداها هزيمة الأخرى، ولا يعني ذلك بالضرورة أن الصراع يقوم بين طرفين متناقضين بشكل كامل، إذ قد يكون بينهما وجه تشابه أكثر من وجه الخلاف، وقد يكتشفان هذا التشابه أو ذلك الخلاف بينهما في مرحلة متأخرة من المسرحية<sup>(٢١)</sup>.

وقد جعل معين بطل قصيدته الدرامية تحت وسادة شاعر ميت<sup>٢</sup>، يتجنب نحو السلطان الذي يجسد رغبته في اللذائير:

غرس الشاعر ريشته في محبرة السلطان  
الريشة قد ذبلت،  
والشاعر قد مات،  
دينار نحاس، تحت وسادته،  
وكتب (٢٢).

ولكنه اكتشف في أثناء انغمسه بحضرة السلطان الثمن الباهظ الذي يكلفه (دينار نحاس)، مما صدمه بواقع يتناقض مع ظنونه، ويندفع إلى نهاية مأساوية، لا مجال لشيء يُنكر بعدها. وتظهر عملية الانتقاء القائمة على الاختيار والعزل، فالشاعر يلخص الأحداث السلفية في السطر الأول، ويبدأ من ذروة الحدث؛ بل من نهايته: ذبول الريشة، وموت الشاعر<sup>٣</sup>، ثم يسترجع من خلال كتاب الشاعر الأحداث الصاعدة، التي قادت إلى ذلك المصير، ويتصاعد الحدث، مبرزاً احتدام الصراع، فالخلف الروحي يصيب الشاعر منذ انشأه إلى حاشية السلطان، وتهجره القوافي والأشعار، وهو يرى الشعراء ملجمين، والسلطان ينتهك الحرمات، في مجالس أمس مجنونة، منسلخة عن واقع الشعب.

وتتطور الأحداث عندما يهجو الشاعر المهرج الأعور السكران في أثناء رحلة صيد، فيدفع عنه ثمناً لهذا الهجاء المازح، ومن الواضح أن للنهاية المأساوية، صерт البداية الدائمية، فإضاعة

الحقيقة، وبقطة الضمير، ولحظة صاب النفس؛ كانت كلها قاسية على الشاعر، الذي أثر انطلق بالحقيقة، والموت المشرق، الذي يضيء جوانب الواقع القاتم.

والأحداث كما نلاحظ مترابطة، يمسك بعضها برقاب بعض، فلا يسهل شطب سطر من سطورها، ولا يسهل أن يحدث قبل بدليتها شيء، ولا بعد نهايتها حدث. وهو يحاول أن يتجنب الأحداث العنيفة، فيلخص موت الشاعر بكلمة (مات) وحدها دون تفاصيل، لكن حدث اقتلاع عين الشاعر الذي يثير للنفور، ويبرز حدة المفارقة؛ يأتي إلا أن يفرض نفسه على الشاعر؛ ليكون البارقة أو الومضة، التي تنتهي بها قصيدته الدرامية، والتي لا يسهل أن ينتهي بغيرها، ولا أن يتم تجاوزها.

وقد يلجأ معين بسموس إلى توظيف بعض الأشكال التراثية، مثل المقامة بما تحمله من بنور درامية، لكنه يبدأ الحدث الدرامي من لحظة المناسبة، من تلك قصيدة "مقامة إلى بديع الزمان"، حيث يحدد الزمان والمكان: (كنا في مجلس مولانا، في شمع الرابع من رمضان) (٢٣)، بما في ذلك من أهمية توضح خطورة ما سيجي بعدها، ويسأل السلطان عن الفقهاء المنتظرين بيباه، ليمثل بين يديه لفتيه "لواء النطاح"، ويستفتيه؛ بل يأمره بالإفتاء في قضية خطيرة، تتعلق بالسلطان وليفته مع أحد العظماء، ويجود النطاح بفتواه المتوقعة:

- من يقمي خلف الأبواب،

من الفقهاء، من القذراخ

- مولانا في بلدك عهدك ولواء النطاح

(مولانا عطس ثلاثاً يرحمه الله،

والتصبت لفتناه).

- إلى يولواء النطاح...

(واقزاق الشيخ من الباب،

وبرك أمام السلطان

مولانا كفا في كف ضرب

وههم: - يا لواء...

أقسمت ثلاثاً للجارية الرومية وطفاء

أن أطرق مخدعها،

ضلت اسمي، ولتخلط في عيني الأبواب

وصحوت مع لادك، فلي بي،

فعمد في فني،

في حجرة أحد العظماء

(وتتضح، يسهل، حوّل)

ولواء النطاح وصاح:

- ليس على مولانا السلطان جناح

فالقسمه غلبت، والعرة في التنية

لا لين تسير القلمان...

وسواء، في المخدع إيس أو جان

والذنب على الجارية

فلو وضعت في باب المخدع مصباح

ما ضلت قدما مولانا

والله تعالى يطم والسلطان...

وخازن بيت المال (٢٤)

ومن الواضح أن معين قد نجح في صياغة الحدث الدرامي بالحوار السابق الذي لا مجال لحذف جملة من جملة، حيث يتطور الحدث من خلال حديث الشخصيات ومن خلال أفعالها، التي نجحت في إظهار الفعل الدرامي النفسي، حيث يحس السلطان، وتكتسب لثاء في انتظار الفتوى الحاسمة، كما يهمهم بحديثه كي يظهر التردد في طرح المسألة، مما يوحي بخجل مصطنع، ورغبة في إعطاء المبررات الوهمية المستترجة للمضي الهام، ويستند ولواء الفتوى بالحوالة واليسلة، ليطنها بشكل مدو لا تردد فيه، فكلامة محض صياح، يقابل مهمة السلطان، مما يوحي بوقاحته ورغبته الصارخة في اكتساب مودته بأي ثمن.

ويلتزم الشاعر هنا بتطور الأحداث، وفق المنحنى الدرامي الأرسطي الملتزم بالوحدات الثلاثة، فالحدث قصاصد يبدأ من مشهد علم لمجلس السلطان، في اليوم الرابع من رمضان بما له من قداسة، ويتطور من خلال استعراض أسماء الفقهاء والشرائح، ومن ثم انتقاء (ولواء)، وعرض المشكلة عليه، برواية السلطان، وصولاً إلى نزوة الحدث بتلك الرواية عن هجرة أحد الخلمان، في إحدى ليالي رمضان، ونتج الأحداث بعد ذلك للهبوط السريع إلى نهاية حاسمة، مقفلة بالضحك المبكى من آليسة الفتوى ولبعادها.

وتتمثل الوحدات الثلاثة في وحدة الزمن، فقام على دقائق عابرة من حياة السلطان، فالأحداث لا تفارق مجلساً من مجالس السلطان ليس إلا، وأما الحديث عما وقع في لثاء الليل فقد جاء كحدث ملقي عارض على لسان السلطان لا أكثر ولا أقل، وأما وحدة المكان فقد تمثلت في مجلس السلطان فقط، وبقي الحديث عن هجرة وطفاء وأحد الخلمان انتقالاً شفوياً، مسعفاً مروبياً، ولم تشهد على خشبة المسرح الوهمية، التي أقامها الشاعر هنا، وحتى لو عدنا إلى مكان وطفاء والغلام، واعتبرناه مكاناً مسرحياً، له حيز ظهور على الخشبة الوهمية، فإن الأمر يبقى محدوداً، زماناً ومكاناً، ضمن الحدود الأرسطية، لأنه لا يتجاوز الدورة التسمية للوحدة، ولا المكان الواحد، المتمثل في قصر السلطان .



لما وحدة الحدث فقد أشرنا إليها قبل قليل من خلال تلمس الأحداث وتربطها، ولتصاهاها على مشكلة السلطان، وكيفية التخلص من تبعاتها، وكل إشارة إلى وطء أو غلام أو لساء العلماء والقشاح، إنما جاء ليخدم حدثاً واحداً، يتمحور حول الفكرة التي أرادها الشاعر.

ولا يخفى أن معين بيميسو قد برع هنا في رسم الأحداث من خلال لغة الجسد المتمثلة في صطس السلطان ثلاثاً وانتصاب أنفيه، وألية نزلاق الشيخ من الباب، وكيفية جلوسه أمام السلطان باركاً، وحالة السلطان وهو يتصنع القوي من خلال ضربه بكف، ومهمته، ثم حالة ولواء في أثناء استعداده للقوى، حيث منحت كل تلك الأحداث بتفاصيلها الصغيرة المتلقي صفاءً درامياً للسن، جعله يعايشه بالتفصيل، وكله يراه، ولو رآه لكنت كل تلك التفاصيل بمنزلة تطبيقات إخراجية دقيقة، لها دلالاتها المفيدة في بسط المشكلة، ومنحها القدرة على التأثير.

## المفارقة :

تعتمد المفارقة الدرامية على موقف يعرف فيه المتلقي حقائق لا تعرفها بعض الشخصيات في المسرحية<sup>(٢٠)</sup>، ويرى (ميوميك) أن المفارقة تنقسم إلى قسمين رئيسين، يصعب الفصل بينهما، هما المفارقة اللفظية ومفارقة الموقف، ويحاول أن يبرز خصائص وعناصر المفارقة في جميع أشكالها<sup>(٢١)</sup>، ويرى أن أهم هذه العناصر التي قد تبرز في المفارقة (التضاد بين المظهر والمبهر)، الذي يقوم على تظاهر المرء بكونه خلاف ما هو عليه، فصاحب المفارقة قد يقول شيئاً، لكنه في الحقيقة يعني شيئاً مختلفاً تماماً، ومن عناصر المفارقة (الغفلة المطمئنة)، التي تقوم على عمى الضحية المتفاوت للدرجات، من الكبرياء والغرور والفتاعة الذاتية والمذاجة والبراءة، وهي غفلة مصطنعة من صاحب المفارقة، وإعلاء لدى الضحية، وتقوم المفارقة على العنصر الكوميدي، حيث يكون تضاد المفارقة مؤلماً وكوميدياً معاً، تتضارب فيه المولطف والأكثر، ويثور الضحك، لكنه يتلصق على أنشائه، فمة شيء لجه، يغر موضع سخرية بشكل قاس، حيث ندرك الفككة، لكننا نتألم منها، ومن عناصر المفارقة عنصر التجرد، الذي يقوم على الأسلوب المصطنع لدى صاحب المفارقة، المتسم بالموضوعية والصفاء وعدم الحماس، كان الأمر لا يعنيه، وهناك عنصر أخير في المفارقة هو العنصر الجمالي، حيث إن قصة الظرفية التي تحوي المكونات اللازمة لا تبعث السرور إذا أسسه سردها، وكذلك الأمر في المفارقة<sup>(٢٢)</sup>.

ويرى (علي عشري زايد) أن المفارقة التصويرية تكنيك فني، يستخدمه لشاعر المعاصر لإبراز التناقض بين طرفين متقابلين بينهما نوع من التناقض، وقد يمتد هذا التناقض ليشمل القصيدة بأكملها، ليس في جملة أو بيت كما في التطبيق والمقابلة، ويرى أن التناقض في المفارقة التصويرية فكرة تقوم على استتار الاختلاف والتفاوت بين أوضاع كان ينبغي أن تتفق وتتماثل<sup>(٢٣)</sup>.

وتحقت المفارقة عند معين في الغالب من خلال مفهوم مفارقة الأحداث التي تعتمد على تعبير الضحية عن اعتمادها على المستقبل، لكن تطوراً في الأحداث يقرب خطتها، وتسير في خطوات تبعد بها عن الهدف، وتكون الوسيلة التي تجذب بها شيئاً هي الوسيلة التي توصله إلى ذلك الشيء<sup>(٢٩)</sup>. من ذلك قصيدة "قصيدة من فصل واحد" في المنظر السادس الذي حمل عنواناً فرعياً: "الفتح يا مسمم"، واعتمد فيها الشاعر على الحكاية التراثية، عن صياد عثر على قفص في شبكة صيده، وعندما فتحه خرج له الجنى المحبوس، وحقق له رغبته، وهذا ما قد يوحي به عنوان المنظر، وما توحى به الأحداث، وهذا ما يتوقمه الشاعر والصيد والمتلقي، لكن تطور الحدث قلب هذا التوقع إلى النقيض، حيث يهب المارد الصيد الحالم عيدان تقاب لا يتحقق من وراقها شيء:

وقع القفص في الشبكة

وفتحت القفص ...

أطلقت سراح المارد

فوهبني خمسة عيدان تقاب

أضعت العود الأول والثاني والثالث والرابع

ها أنذا أشعل آخر هود

ظهري للحائط ...

وجهي للحائط ...

ولما كتب بالعيدان المحترقة

فوق الحائط ... (٣٠)

والشاعر يدعو بذلك إلى عدم التوكل والانتظار المبني لنصر وهمي، وهو يحرض بشكل انفي على الثورة والتغيير.

ويتماد معين إخفاء جزء كبير من حقيقة الحدث، ويكشفه في النهاية ليحقق بذلك أقصى درجات الإدهاش المعتمد على المفارقة التصورية بين طرفين متناقضين في ظل أوضاع تتطلب منهما كل التوافق والتماثل<sup>(٣١)</sup>، ومن ذلك قصيدة "تلك... تلك... تلك"، حيث يحمل الجنى الشاعر فوق جناحيه ويطير، ويريه الأرض على مسافات متباعدة، ليأراه مرة بحجم الغريال، فجسم للكف، فالإبرة، ثم تتعدم رؤيتها، في صورة تعرض مدى صغر الأرض وقهايتها، لكن الشاعر عندما يزل بمظلة الجنى يسقط على كتف المخبر، في مفارقة صارخة تشير إلى زلحام هذا الكوكب لثاقفه بأصحاب هذه الصنعة، مما يبرر عن واقع الظلم والاستبداد وكبت الحريات:

- كيف ترى الأرض؟

- أصغر من ثقب الإبرة ...

(طار الجنى وطار) ...

- كيف ترى الأرض؟ ...

- اختلعت الأرض ...

(أعطى الجني مقلته للشاعر

هبط الشاعر

سقط على كتفي مخبر...)(٣٢)

وتزخر قصيدة "فراع الأسد عنزة" بخصائص المفارقة، حيث يستعيد الشاعر من حادثة واقعية، حدثت في حديقة الحيوان بالقاهرة، نسي فيها المروض باب قفس الأسد "عنزة" مفتوحاً، وحينما رأى الأسد ألامه؛ سقط على وجهه ميتاً، وظل الأسد يدور حوله دون أن يسمه<sup>(٣٣)</sup>، وهو يُسقط الحكاية على الواقع، فالأسد هنا هو الشاعر الذي يشعر بالهجر، والسجان المروض هو الحاكم العربي، والشاعر أو الأسد يكره الاسم المزيف، الذي يُعطى له، فعنزة الآن أصبح اسماً لحجرة، تجسد الإغواء دون فروسية حقيقية، وهنا تكمن المفارقة:

وصرخت:

أعترض على اسمي ...

وزلزلت ...

وزلزلت ...

حتى خالفوا ...

مسوا قطعة لليون

في جوف شريحة لحم ...

وكلت ...

وتخدرت ...

قطعوا حجري، قالوا: زلادة دونية... (٣٤)

فالمفارقة تكمن بين وطن الأسد الحقيقي، حيث الحرية، ووطن الأسد المزيف دخل القفس، حيث الأسر والإماتات، وتكمن من جهة أخرى بين عنزة العيسى القادم من تراث المجد والفروسية والبطولة، وعنزة العيسى الأسير، المخدر، المقم الأظفار، في حديقة الحيوانات المعاصرة، الدالة على الواقع العربي الأليم، وتتوالى المفارقات التصويرية بين زئير الأسد وصوت الصهيل المسجل، الذي زرع بدلاً من الحجرة المقطوعة، وتأتي المفارقة الخاتمة للقصيدة الدرامية، في لحظة تصوير مبهمة، تتمثل في المواجهة الحقيقية لأول مرة بين الأسد الأسير والمروض، أو إن شئت بين الشاعر والسلطة، حيث تتكشف الأمور عن حقيقة مروعة، تتمثل في الضعف البالغ الذي يستتر وراءه المروض، والجبروت الكامن في ذلك الأسد أو الشاعر أو الشعب، وتلك المفارقة الصارخة فيها تحريض دلم على الثورة والرفض، وفيها تنوير صلب، حول مدى هشاشة واقع الخوف، الذي يحجب لشعوب عن حرياتها.

## الجوقة:

الجوقة مجموعة من المغنين أو الرقصين أو الصامتين أو المطلقين، تشترك في التمثيل من خلال تعليقها على الأحداث، أو حوارها مع الممثلين، أو صمتها المعبر، وقد تراجع دورها في المسرح الحديث إلى درجة للندرة، واستعاض عنها بعض الكتاب بشخص واحد<sup>(٣٦)</sup>، وقد وظف معين الجوقة بشكل سلبى في قصيدة "لمساء الدب مراد"، حيث تعرض الجوقة على محاكمة الدب مراد وإدالته :

الجوقة: ضببت في حوزته أنياب ومخالب ...

والدم فوق الناب ...

والدم فوق المخالب ...

والدم فوق الكرياج ...

الدم فوق الكرياج ... (٣٦)

والدب يدرك مأساته الكامنة في دعوة الجوقة لمحاكمته على جرم كانت قد حرصته عليه، ولذلك يحاول أن يكشف زيف هذه الجوقة، ويبرز تخليها عن دورها في المسرح، فالكلب يدفن، والذئب يؤلف موسيقى، والقيل يرقص، والأسد يصمم، فالجوقة تتأمر على الشعب (مدرب الحيوانات القاتل)، وتمارس مؤامرتها بأداة بريئة ضعيفة تجسدت في الدب مراد ضعيف الإرادة، الذي يكتشف بعد فوات الأول الجرم الذي ارتكبه، والخديعة التي دبرتها له جوقة النفاق المنتقمة بنماء للشعب.

كما يوظف معين في قصيدة "غزال صلين" الجوقة بدور إيجابي، يفتح به القصيدة ثم يختمها به، لتبرز الحكمة على لسان الجوقة كضهير حي لشعب لا ينسى أهل التضحية والشهادة:

الكورس:

استشهد الماء ولم يزل يقاتل الندى

استشهد الصوت ولم يزل يقاتل الصدى

وأنت بين الماء والندى

وأنت بين الصوت والصدى

فرشة تطير حتى آخر المدى (٣٧)

ويحاول معين من خلال لحني الكورس في المعمة والخاتمة أن يلخص مسيرة شعب ونضال أمة، فالمصق يتلوه المصق، وكل شهيد يذهب للخنق يترك دمه، يعود إلى الحائط ملصقاً ملوناً فوق ملصقات أخرى سبقه، وعجلة المطبعة تدور لتثبت للشهداء أن رسالتهم خالدة لا تتوقف حتى تصل إلى الهدف وتحقق المراد.

ويلجأ معين إلى الاستعاضة عن الجوقة برارٍ واحد، يشكل من خلاله منعلاً مسانداً للولوج إلى عالم نصه الدرامي، ومعتمداً على شكله التراثي، الدليح من عالم مقامات يدبج الزمان الهمداني:

حنثي ورق في الكوفة.

عن جمل

في البصرة، عن قض في بقدان،

عن سالم حول السلطان

عن جارية، عن أحد الخصيان

عن قمر الدولة، حنثي قال:

كنا في مجلس مولانا،

في شمس الرابع من رمضان<sup>(٣٨)</sup>

ثم يترك بعد ذلك الحدث الدرامي والشخصيات سبيل العارسة، فينطلقون على خشبة المسرح اللومبة، ليمثلوا حكاية ورق الكوفة. والراوي هنا ينقل روايته عن سلسلة من الرواة عجيبة، يحاول الشاعر من خلاله بل من خلاهم جميعاً أن يمهّد للحدث الدرامي، وأن يوهنا بصق الحكاية، وأن يشعرنا بالمفارقة المرّة، وهو يستعرض الأصناف المقربة من حاشية السلطان، التي تطلع وحدها على أسراره وأحداثه وحكاياته.

### القالب المسرحي المتكامل:

ظهر للضج الدرامي في قصائد متقدمة على كتابته المسرحية، من ذلك قصيدة 'مقامة إلى بدیع الزمان' <sup>(٣٩)</sup>، واتسعت دائرة التكامل الدرامي بعد بداية كتابته المسرحية، من ذلك مجموعته الشعرية 'جنت لأدعوك باسمك'، وخصوصاً قصيدة 'مأساة اللب مراد'. وقصيدة 'لقاء مع الرجل الذي لسمه هو'، حيث لم يكف معين بيسمو بالاستفادة من العناصر الدرامية بشكل جزئي، وإنما جمع أكثر من عنصر في قصائد كثيرة، ووصل به الأمر إلى توظيف القالب المسرحي بعناصره المتكاملة في قصائد مكثفة، أوحى بمعاني الصراع؛ التي دار الشاعر في رحاها، وهو يسجل في قصيدة 'مأساة اللب مراد' توجهات المسرحية التي يسجلها الكاتب المسرحي من أجل رسم جوارب المشهد، ويفتح القصيدة المسرحية بكلمات الجوقة المحرّضة -ثارت لها قيل قليل- حيث ينتفع المحقق في مساملة اللب مراد:

المحقق: لسمك...؟

اللب: للب مراد...

المحقق: صرك...؟

اللب: خمسة أعوام

المحقق: مهنّك

اللب: مهرج

في السرك الملتوح

المحقق: أمت للقتل

اللب: لنا ... ١٢ (٤٠)

وينجح معين في توظيف الحوار الخارجي هنا لوضع المثلث في بؤرة الحدث، ويدفعه نحو الذروة، لكنه لا يقل دور الحوار الداخلي في كشف خبايا نضية البطل الدرامي، حيث يصور من خلاله ماهية المأساة ومدى الترابط بين القاتل (اللب) والقتيل (مدرّب الحيوانات)، وشعور اللب بالندم البالغ لدخوله في مؤامرة ضد الفقراء والجوعى:

(كأنه يحدث نفسه )

- كنت أوء، أُرغد، كنت أصلق

لا أغني من ألعابي فوق الحطبة

لوبة لعبة...

أعب أضمن كي يقبض أكثر...

المحقق: جواب في كلمة ...

أمت للقتل ...

اللب (يوصل حديثه لنفسه وكأنه لا يسمع):

كنت أجوع وأطش

حين يجيء إلي ...

ويشكو لي فقره

ويطشني عن أطفاله ...

كنت أقول له خذ أمني ... (٤١)

ويطور معين من خلال الحوار الدرامي بمستوياته الخارجي (التحقيق)؛ والداخلي (المناجاة)؛ شخصية بطله الدرامي المنتمي لعالم الحيوانات -رمزياً على الأكل- ويطله كما يرسمه يحمل مشاعر إنسانية متصارعة بين الصلاح والعيب التلقم على خطأ التغيير، حيث يستجيب لمجموعة لتفاسق (الكلب، والذئب، والفيل، والأسد)؛ التي رغبته في التخلص من مدرّبيها كي تتركن إلى الرحلة من معركة لا ترهب في خوضها والتضحية في سبيلها:

المحقق: طليوا منك ...!

من هم ...؟

من حرضك عليه ...

اللب: كل الحيوانات بهذا السيرك ...

إني ألسلك الآن ...

من منها يلعب فوق الحطبة دوره؟ (٤٢)

وكما نجح معين في تصوير الحدث الدرامي من بدايته المناسبة، عندما قامت الجوقة بالتمهيد له عند لحظة تقوم على المفارقة لا مجال لبده القصيدة قبلها، حيث يقوم اللب مراد بقتل صديقه ومدرسه، والجوقة تحرض المحقق على الانتقام، وتقدم له كل دليل، واللب في وسط الحدث بعثرت، ويندم ويكشف الحقيقة، ولهذا ينتظر مصيره الدرامي الذي يختم هذه المأساة بصورة مفاجئة، تتسمج مع طبيعة التراجيديا الكلاسيكية، فهو يعلم أن مصيره الموت، وأمنيته الأخيرة الوحيدة هي إعطاء جلد له لوثير لأطفال صديقه الفقير لقتل:

لو كل يلعب دوره ...  
في المسرح المفتوح ...  
لم يقتل أحد أحدا  
لنا أعلم أنني ساموت ...  
مشط رصاص ينتظر اللب مراد  
لكني أوصي  
لنا أعطي جدي لهمو ...  
أعطي لمن ما يملكه اللب ...  
أعطي الجلد لأطفله ...

(سائر) (٤٣)

وبذلك استطاع معين في قصيدته "مأساة اللب مراد" أن يوظف القلب المسرحي بشكله المتكامل، مما أزال الفوارق بينها وبين المسرحية، ولتقرب من الإبداع الدرامي بشكل كبير لتسمج مع أعماله المسرحية التي تولت في السبعينيات معبرة عن تفاعل الصراع بين ذات الفئاسر ودائرة الموضوع وتناميه بشكل متصاعد.

وإذا كان مسرح معين بسميخو الشعري قد لجأ إلى تخوم الرمزية للتعبير عن مشكلات الواقع، أو إن شئت قلنا الواقعية المستندة من أدوات الرمزية؛ فقد تسمج ذلك مع شعره الغنائي المستند من الدراما، ففي مسرحية "الصباير" تبنى أعضائها بين الأصليغ" يضع العنوان بالرمزية الساخرة المعتمدة على المفارقة للحاد، وتجدد "ثامنة" بطله المسرحية رمزا للثورة الفلسطينية بعد سبع سنوات من عبرها، ويمثل اللون الأبيض في الأريطة البيضاء التي تحيط بساقها، وللمل الأبيض الذي يخرج من تحت القطن، والفتل الأبيض، ودود القز الأبيض الذي لا ينسج إلا خيوطاً بيضاء، رموزاً للتقود الإسلامية التي هانت العدو، وراحت تقيد الثورة البيضاء برؤية الاستسلام، ويدفع معين عن الرمزية في مسرحية "محكمة كيلة ودمنة" بأسلوب رمزي شفاف، يتكى على رمزية كتاب كيلة ودمنة؛ مبدعاً من عناصرها الأولية رمزاً خاصاً، يكشف ظلم الحكام، ويميز مأساة حرية الكلمة في البلاد العربية<sup>(٤٤)</sup>، ولو تأملنا رموز قصائده الشعرية: (غيلان الفلج، شاعر ميت، السلطان ولواء

النطاح، والجني، صاحب المظلة، والذب مراد... إلخ؛ لوجنتها مفعمة بالدلالة على رموز فساد الواقع، والقمع، وكبت الحريات، وألم الضحايا المتواصل، حيث تكتشف بكل بساطة وشفافية ما تخفيه الرموز من دلالات مشتمة، تتأى عن الواقع بقدر ما تقترب منه، فهي لا تصطنع الإنغاز والتمعية، بقدر ما تفجر للوضوح والألق بالاعتماد على المفارقة والسخرية السوداء المرة.

ولكن هذا الأسجام بين مسرح معين الشعري وشعره الغنائي (الدرامي) لا يتواصل على صعيد التقسيم الفني، ذلك أن مسرح معين يرسم ويخني أكثر مما يفعل، ويعتمد التكرار والإطالة، ويتهم بالغنائية من خلال المنولوجات الطويلة<sup>(١)</sup>، أما شعره الغنائي الدرامي، فيتجه جزء كبير منه إلى التكمال الدرامي، كما رأينا في انقلاب الدرامي للتكمال قبل قليل، وينأى عن الغنائية والتفريعية، فالحبكة محكمة التسيج، ولغة الحوار تستكمل شروطها الفنية من ترشق وحسن تعبير عن مكنون الشخصيات، والحدث يتصاعد، والصراع ينبض بالحوية، وبمائد ذلك كله موسيقية الشعر الغنائي المتلاحم مع روح السخرية والمفارقة.

ويمكن القول في الختام: إن البحث قد حاول استقصاء عناصر البناء الدرامي في شعر معين بسيسو، ولقد على بروز النفس الدرامي فيه قبل اتجاه الشاعر إلى كتابة المسرحية الشعرية، والذي ازداد تضوياً بعد ذلك، حيث ظهرت العناصر الدرامية: (الفكرة، والحبكة، والحوار، والشخصيات، والحدث، والجوقة، والمفارقة) بتوظيف مميز، بنوا بشكل جزئي أو بشكل قالب متكامل، وأشار البحث إلى مدى انسجام الرؤية الرمزية في شعري معين الغنائي والمسرحي، وتميز الأول بأدواته الدرامية المولفة عن الأخير للفارق تسيماً في لغة الغنائية.

## الهوامش

(١) زليد، د. طي، شعري، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، القاهرة، دار القصص للطباعة والنشر، ١٩٧٧، ٢٠٥.

(٢) إسماعيل، د. عز الدين: الشعر العربي المعاصر، القاهرة، دار الفكر العربي، ط٣، ٢٨١.

(٣) السابق، ٢٧٨-٢٨٢.

(٤) ولد معين في مدينة غزة بفلسطين، بتاريخ ١٠/١٠/١٩٢٧، وتلقى علومه الابتدائية في مدارسها الحكومية، وشارك في مظاهرات ١٩٣٦ وهو صبي، وفي عام ١٩٤٢ التحق بكلية غزة، وتلمذ على يد الشاعر المعروف سعد العيسى، وبدأ عام ١٩٤٤ بنشر قصائده في صحف الاتحاد والحرة مع الشاعر (أبو مسلمي)، ومصدر ديوانه الأول (المعركة) عام ١٩٥٢، ثم تولت أصالة الشعرية: (الأردن على الصليب، والأشجار تموت ولقفة، وفلسطين في القلب، وجئت لأدعوك بلسك، لتكلم، والمتولون السكارى، والآن خذي جسدي كيما من رمل، وآخر للترانسة من المصايف، وقصائد على زجاج النوافذ، وحينما تشرق الأمطار، ومبارد من السنايل،



- والمسافر . والقصيدية، وأصله المسرحية: (مأساة جيفار . وثورة السرنج . وشمشون وذليلة، والصخرة، والعصافير تبني أعشمتها بين الأصمغ، ومحكمة كتاب كليله ونمقة)، وتوفي بلندن في ١٩٨٤/١/٢٤. عن: (معين بسميسو بين السنبلة والقفلة، ط١، عكا، دار الأسوار، ١٩٨٦).
- (٢) عبد القادر فاروق، رؤى الواقع... وهموم الثورة المعاصرة، بيروت، دار الأدب، ط١، ١٩٩٠، ١٥٥.
- (٦) إيجري لأجوس، فن كتابة المسرحية، القاهرة، دار معاد الصباح، ط١، ١٩٩٣، ٤٥-٥٠.
- (٣) بسميسو معين، الأعمال الشعرية لكلمة، عكا، دار الأسوار، ط٢، ١٩٨٨، ٢٢١.
- (٣) موسى فاطمة (وآخرون)، قاموس المسرح، ج٢، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٩٦، (الحبكة)، ٥٤٦.
- (٣) بسميسو، الأعمال الشعرية لكلمة، ٢٩١.
- (١١) حمادة د. إبراهيم، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٥، ١٠١.
- (١١) بسميسو، الأعمال الشعرية لكلمة، ٥٠٤.
- (١٢) بسميسو، الأعمال الشعرية لكلمة، ٥٠٥ (ويلامح. وجرده خطأ مطبعي في مصدر النص في كلمة "لجئنا")
- (١٢) بسميسو، الأعمال الشعرية لكلمة، ٢٠٨.
- (١٤) أرنت همنجواي (١٨٩٨-١٩٦١): روائي أمريكي، تميز أسلوبه بالقصصية. أشهر رواياته: "العبور والبحر"، و"المن تقي الأجراس". نال جائزة نوبل للأدب سنة ١٩٥٤.
- (١٤) حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ٦٤.
- (١٦) بسميسو، الأعمال الشعرية لكلمة، ٢٨٩.
- (١٧) بسميسو، الأعمال الشعرية لكلمة، ٣٩١.
- (١٨) حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ٩٩.
- (١٨) رشدي د. رشاد، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٧-٣٦.
- (٢٠) حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ١٧٩.
- (٢١) حمودة د. عبد العزيز، البناء الدرامي، صمان، دار البشير، ١٩٨٨، ١٢٨.
- (٢١) بسميسو، الأعمال الشعرية لكلمة، ٢٨٩.
- (٢٢) بسميسو، الأعمال الشعرية لكلمة، ٢٩١.
- (٢٤) بسميسو، الأعمال الشعرية لكلمة، ٢٩١-٢٩٣.
- (٢٥) حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ٢٤٩.
- (٢٦) ميوموك د. مي، المفارقة، ترجمة: عبد الواحد أولوة، موسوعة المصطلح النقدي، ج١٣، لمراق، دار الرشيد للنشر، ١٩٨٢، ٤٣.
- (٢٧) يُنظر: غنيم د. كمال أحمد: عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر، القاهرة مكتبة صديقي، ط١، ١٩٩٨، ٢٣٥.
- (٢٨) زايد. عن بناء القصيدة العربية، ١٣٧.
- (٢٩) ميوموك، المفارقة، ١٠٥.
- (٣٠) بسميسو، الأعمال الشعرية لكلمة، ٣٣٥.

- (<sup>٢١</sup>) زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ١٣٧.
- (<sup>٢٢</sup>) بسميسو، الأعمال الشعرية الكاملة، ٤٥٣.
- (<sup>٢٣</sup>) بسميسو، الأعمال الشعرية الكاملة، ٤٨٣.
- (<sup>٢٤</sup>) بسميسو، الأعمال الشعرية الكاملة، ٤٨٤.
- (<sup>٢٥</sup>) حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ٩١.
- (<sup>٢٦</sup>) بسميسو، الأعمال الشعرية الكاملة، ٤٧٨.
- (<sup>٢٧</sup>) بسميسو، الأعمال الشعرية الكاملة، ٦٣٠.
- (<sup>٢٨</sup>) بسميسو، الأعمال الشعرية الكاملة، ٢٩١.
- (<sup>٢٩</sup>) بسميسو، الأعمال الشعرية الكاملة، ٢٩١.
- (<sup>٣٠</sup>) بسميسو، الأعمال الشعرية الكاملة، ٤٧٨.
- (<sup>٣١</sup>) بسميسو، الأعمال الشعرية الكاملة، ٤٧٩.
- (<sup>٣٢</sup>) بسميسو، الأعمال الشعرية الكاملة، ٤٨٠.
- (<sup>٣٣</sup>) بسميسو، الأعمال الشعرية الكاملة، ٤٨٢.
- (<sup>٣٤</sup>) غنيم، د. كمال أحمد، المسرح الفلسطيني: دراسة تاريخية نقدية في الألب المسرحي، القاهرة، دار الحرم للتراث، ط ١، ٢٠٠٣، (٥٢٥، ٥٢٦).
- (<sup>٣٥</sup>) غنيم، المسرح الفلسطيني، ٤١٥.

## المصادر والمراجع

- إيجري؛ لاجوس: - (١٩٩٣)، فن كتابة المسرحية، القاهرة: دار معاد الصباح، ط١.
- إسماعيل؛ عز الدين: - (د.ت)، الشعر العربي المعاصر، ط٢، دار الفكر العربي.
- بسيسو؛ معين: - (١٩٨٨)، الأصالة الشعرية للكلمة، ط١، عكا: دار الأسوار.
- (حجازي؛ يعقوب): - (١٩٨٦)، معين بسيسو بين المسئلة والقبيلة، ط١، عكا: دار الأسوار (لكتاب مجموعة من المقالات لكتاب متعددين جميعها حجازي).
- حمادة؛ إبراهيم: - (١٩٨٥)، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، القاهرة: دار المعارف.
- حمودة؛ عبد العزيز: - (١٩٨٨)، البناء الدرامي، عمان: دار البشير.
- وشدي، رشاد: - نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.
- زغودا؛ علي عشري: - (١٩٧٧)، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، القاهرة: دار القصص للطباعة والنشر.
- عبد القادر؛ ففوق: - (١٩٩٠)، رؤى الواقع ومهوم الثورة المحاصرة، ط١، بيروت: دار الأدب.
- خنيم؛ كمال أحمد: - (١٩٩٨)، عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر، ط١، القاهرة: مكتبة مديولي.
- خنيم؛ كمال أحمد: - (٢٠٠٣)، المسرح الفلسطيني: دراسة تاريخية نقدية في الأدب المسرحي، القاهرة: دار الحرم للتراث.
- موسى؛ فاطمة (وآخرون): - (١٩٩٦)، قلموس المسرح، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١.
- مبرهنة؛ د. سي: - (١٩٨٢)، الغفارة، ترجمة: عبد الولد أولوة، موسوعة المصطلح الفني، ج١٣، العراق: دار الرشيد للنشر.



## الأساليب التعبيرية والتراكيب في الأمثال العربية الخاصة بعالم الحيوان

د ابتسام حمزة العنبري (\*)

### ملخص البحث

للأمثال العربية قيمة كبيرة في التراث اللغوي العربي ، وقد تصدّى كثير من علماء العربية لهذا الفن القولي جمعاً وشرحاً، وترتيباً وتعليفاً على ما فيها من ملاحظ لغوية ونحوية وبلاغية، وخلفوا لنا كتباً كثيرة في هذا الموضوع ، وصل بعضها إلى أدينا من مثل كتاب الأمثال للضبّي ، وابن سلام ، والعسكري ، والنعلبي ، والميداني، والزّمخشري، وبعضها ضاع مع ما ضاع من تراث العربية ، وبقي اسمه ، من مثل كتاب الأمثال لصحار بن عيش العبدّي ، وعبيد ابن شريح الجرهمي .

وقد تبع الذارسون المُحَثّون — من عرب ومستشرقين — المتأيقن في الاهتمام بهذه

(\*) أستاذ الأدب العربي القديم بكلية التربية للبنات ، بجدة ، المملكة العربية السعودية .

الأمثال ودراستها ، وتجلت جهودهم في تحقيق المخطوط منها ، وتتبع المسار التاريخي للتأليف فيها ، ودراسة هذه المؤلفات ، وعرض تعاريف الأقدمين وآرائهم وشرحها والخروج منها بتعريفات تدور في نفس الفلك ، وتقوم على نفس الأسس والشروط .

وهذا البحث محاولة متواضعة للوقوف على الظواهر الأسلوبية التي جاءت عليها الأمثال العربية الخاصة بعالم الحيوان في كتاب (( المستقصى في أمثال العرب )) للزمخشري - ما عدا أمثال صيغة الفعل من حيث درست هذه الصيغة في بحث مستقل - وذلك رغبة في معرفة أساليب التعبير ، وطبيعة التركيب الذي جاءت عليه والتي كانت سرّاً من أسرار بلاغتها ، وعاملاً من عوامل سريتها على الأسمن ، وتداولها جيلاً بعد جيل ، وقد بلغ عدد الأمثال مجال الدراسة أربعمائة وثلاثة وأربعين مثلاً ، ودارت حول الحيوان بأنواعه ومتعلقاته ، من رعي وحلب وسير ومرض وأقوات تستخدم معه ، وقد اعتمد البحث منهج الجمع والاستقراء كما اعتمد أيضاً المنهج الإحصائي في مواضع كثيرة منه ؛ رغبة في الوصول إلى نتائج صحيحة لا تعتمد الحس والتخمين .

مدخل:-

إن الناظر في كتب اللغة ومعالجها يرى التقارب الكبير بينها في شرح مادة مثل وتعريفها واشتقاقها مع اختلافات بسيطة غير جوهرية تعود إلى الاختصار أو الإسهل أو الطريقة في عرض المادة. ومن تلك التعريفات ما ذكره ابن منظور في لسانه بأن المثل هو بمعنى النسوية والمثل ما جعل مقداراً لغيره يحتذى عليه يقال هذا مثله ومثله بكسر الميم وفتحها كما يقال شبهته وشبهه ... والمثل الشيء الذي يضرب لشيء مثلاً فيجعل مثله ويقال تمثل فلان ضرب مثلاً وتمثل بالشيء ضربه مثلاً<sup>(١)</sup>.

وقد تصدى كثير من علماء العربية للأمثال جمعاً وترتيباً وشرحاً وتطبيقاً على ما فيها من ملاحظ متنوعة لغوية ونحوية وبلاغية وتاريخية ... إلخ وخلفوا لنا كتباً كثيرة في هذا الفن القولي وصل بعضها إلى أيدينا من مثل كتاب الأمثال "تصبي" وابن سلام "والعسكري" "والنعلبي" "والميداني" "والزمخشري" وبعضها ضاعا ضاع من تراث اللغة العربية وبقي اسمه من مثل كتاب الأمثال لـ "صحر بن عياش العدي" و "عبد بن شريه الجوهري".

المثل عند الأقدمين:

تعددت تعريفات الأقدمين للأمثال وتوعدت مفاهيمهم حولها فابن سلام يرى أنها حكمة العرب في الجاهلية والإسلام وهي وسيلتهم لمعارضة الكلام والتعبير عن الحجات بطريق الكتابة لا التصريح، والمثل عنده ثلاثة شروط وهي إيجاز اللفظ وإصابة المعنى وحسن التشبيه<sup>(١)</sup>، والكنية التي يقصدها ابن سلام هي التعبير عن المعنى بصورة غير مباشرة وحسن التشبيه الذي عده شرطاً من شروط المثل يعنى به مماثلة الحالة التي استدعت المثل للحالة الأصلية التي حدث فيها وليس التشبيه بمفهوم البلاغيين وإلا أخرجنا الكثير من الأمثال التي لم تتخذ من التشبيه البلاغي وسيلة للتعبير من باب الأمثال.

ويرى المبرد أن المثل هو قول سائر يشبه به حال الثاني بالأول والأصل فيه التشبيه<sup>(٢)</sup> وراي المبرد كراي سابقه يعتمد التشبيه أساساً للصورة ويؤكد وجود الرابط بين الحالين الممثل به والممثل له، وهذا الرابط هو ما يحق "المماثلة" كما أنه يشترط للمثل المسيرة والانتشار.

وابن عبد ربه في "العقد الفريد" أن الأمثال هي وثنى الكلام وجوهر اللفظ وحلي المعاني التي تخيرتها العرب وقدمتها العجم ونطق بها في كل زمان وعلى كل لسان فهي أبقي من

الشعر وأشرف من الخطابة ولم يسر شيء سيرها ولا عمّ صومها حتى قيل أسير من مثل...<sup>(١)</sup>.

وتعريف ابن عذريه يقوم على عدة أمور منها أن للمثل قيمة كبيرة في العمل الأدبي بل هو لون أدبي مستقل بذاته، ويشترط للمثل عند جريانه على الألسن وانتشاره بين الناس وتقبلهم له حتى توارثوه جيلاً بعد جيل.

أما أبو هلال العسكري (٣٩٥هـ) فيرى أن الأمثال من أجل الكلام وأشرفه لقلّة ألفاظها وكثرة معانيها وهي نوع من العلم يتفرد بنفسه وقد يأتي للقليل بما يحسن أن يتمثل به إلا أنه لا يتفق أن يسير فلا يكون مثلاً<sup>(٢)</sup> ويفهم من الكلام السابق أن شروط المثل عند أبي هلال هي الإيجاز في اللفظ مع القدرة على أداء المعنى أو المعاني المرادة كما أن السيرة والانتشار هي الفاصل بين ما يدخل ضمن دقّة الأمثال وما يخرج عنها بمعنى أن المتلقي وقبوله للكلام ونشره له هو شرط من شروط المثل وليس الجودة وحسن الإخراج من جانب "المتلقي".

ويُعرف المرزوقي (ت ٤٢١هـ) المثل بأنه جملة من القول مقتضية تنسم بالقبول وتشتهر بالتداول فتنتقل عما وردت فيه إلى كل ما يصح قصده بها من غير تغيير يلحقها في لفظها وعما يوجبها لظاهر إلى أشباهه من المعاني فهي لذلك تضرب وإن جهلت أسبابها التي خرجت إليها<sup>(٣)</sup>.

فللمثل كما يراه "المرزوقي" يشترط فيه الإيجاز والقبول والتداول وله منشأ "أصل" ومضرب مماثل ويتميز بثبوت ألفاظه فهي لا تتغير ولا تتبدل وإن خالفت لظاهر، وعدم معرفة أسس نشأة المثل لا يمنع من انتشاره وتداوله لأن العبرة عنده قيام علاقات التشابه والتماثل.



واين رشيق (ت ١٤٥٠هـ) يعرض في دراسته للأمثال لسبب التسمية ولخصائصها الفنية التي تقوم عنده على ثلاثة نقاط هي إيجاز اللفظ وإصابة المعنى وحسن التشبيه، كما الملح في كلامه إلى قضية مهمة وهي توظيف المثل<sup>(٧)</sup>.

أما الميداني فقد تعرض للمدلول اللغوي للفظه وحاول من خلال هذا المدلول أن يعطي مفهوماً للمثل قائماً على الأصل اللغوي وهو عنده اسم مصرح لهذا الذي يضرب ثم يرد إلى أصله الذي كان له من الصفة<sup>(٨)</sup>.

ويعرف الزمخشري الأمثال بأنها قصارى فصاحة العرب فيها إيجاز اللفظ مع إشباع المعنى وفيها كناية منفية عن الإفصاح وتحقق لها الذبوع في الألق مشقة ومغربة<sup>(٩)</sup>

ومن خلال هذا العرض السريع يمكن أن نلاحظ التشابه في التعريف والشروط التي وصفها العلماء لما يمكن أن يُعد مثلاً وعليه فالمثل هو فن كلامي يعتمد الإيجاز والكناية له وظيفة أو عدة وظائف وله منشأ ومضرب تربط بينهما - بين المنشأ والمضرب - علاقة المماثلة أو المشابهة ويشترط فيه حسن التلقي والسيرورة والإنتشار وعدم التغيير حتى وإن تغيرت المواقف.

المثل عند المحنثين:-

إن جهود الدارسين المحنثين وإسهاماتها في موضوع الأمثال وتحديد مفهومها تجلت في تحقيق كتب الأمثال وتتبع المسار التاريخي للمؤلفات في هذا الموضوع كما تجلت أيضاً في دراسة هذه المؤلفات وعرض تعاريف أصحابها وآرائهم وشرحها والخروج منها بتعريفات تدور في نفس الفلك وتقوم على نفس الأسس والشروط التي وضعها الأكاديمون، فالدكتور

عبدالمجيد محمود يُعرف المثل بأنه القول المفاخر الذي يشبه فيه حال الثاني بالأول أو الذي يشبه مضربه مورده والمراد بالموارد للحالة الأصلية التي ورد فيها الكلام وبالمضرب الحالة المشبهة التي أريدت بالكلام<sup>(١٠)</sup>، أما الدكتور محمد أبو صوفه فإنه يرى للمثل العربي بعدين أحدهما ظاهر يسجل للحدث والآخر باطن يهدف إلى أخذ العظة والعبرة<sup>(١١)</sup>.

وفي دراسة مستفيضة للدكتور عبدالمجيد قطامش نجده يعرف المثل بأنه قول موجز مسفر صائب المعنى تشبه به حالة حدثية بحالة سألقة وقد يلتقي المثل مع الحكمة وذلك حين تحسن الحكمة وتكون موجزة العبارة<sup>(١٢)</sup>، ويعد الدكتور عبدالرحمن عفيف المثل شكلاً من أشكال الأدب ارتضاه نوق العلماء والخاصة وكتب له الذبوع والانتشار وهوى خلاصة المعرفة والتجربة وكان له هدف يسعى إلى تحقيقه بصورة غير مباشرة<sup>(١٣)</sup> وهو - أي المثل - يشترك مع الحكمة في المادة والغاية وإن اختلفا في الأسلوب والنشاط.

كما عرف الدكتور عبدالمجيد عفيفين المثل بأنه عبارة لها ماضٍ ينمو من صميم البيئة وتتبع من موارد القومية واستحسان الشعب لها هو الذي يمنحها ذلك التأثير العميق حتى ولو كانت تتضمن معاني زائفة أو مبائى غير صحيحة، فاستحسان المتلقي للمثل هو أول أسباب بقاءه وانتشاره لا ما يحويه من معاني ومضامين وعلى هذا القول يقل التأثير الوظيفي للمثل في عقول وشعور وحياة الأفراد<sup>(١٤)</sup>.

ويرى الدكتور محمود توفيق أبو علي أن المثل يعتمد على جمال الأسلوب وحسن التلخيص ويهدف إلى توطيد فكرة أو إشاعة مقصد ويقوم على "الإسقاط"، والإسقاط عنده هو إسقاط تجربة سابقة على تجربة حديثة ويمثل خلاصة معرفة وتجربة بل وفلسفة ومنهج في الحياة، والمثل عنده يختلف عن الحكمة إذ "الحكمة" ضيقة الاستعمال محصورة المنشأ

محددة بأفاتها الفكرية إلا فبتها بدلائها اشل منه لأنها عامة في الأقوال والأفعال لذا لا يمكن أن يصير المثل حكمة حتى مع التجريد أما الحكمة فقد تصبح مثلاً إذا شاعت<sup>(١٠)</sup>.

وقد ساهم بعض المستشرقين في دراسة الأمثال وتحديد مفهوما ومقوماتها في "رولهايم" يرى أن المثل هو إحدى خبرات الحياة التي تحدث كثيراً في أجيال متكررة مثثلة لكل الحالات الأخرى المماثلة وهو ليس تعبيراً لغوياً في شكل جملة تجريدية تنصب على كل حالة لأن هذه الصياغة الفكرية تخرج عن القدرة التجريدية للشعب البدائي فالتفكير الواضح للشعب وللشعراء يوق في التأثير النفسي طريقة التعبير التجريدية بكثير. كما فرق بين المثل وما اسماء بالتعبير المثلي فالمثل لا يعرض لأخباراً معينة عن طريق حالة بعينها ولكنه يبرز أحوال الحياة المتكررة والعلاقات الإنسانية في صورة يمكن أن تكون جزء من جملة، أما التعبير المثلي فهو عبارات قلما بذاتها تثري التعبير وتوضحه بسبب ما فيها من بيان عظيم وهي مشهورة ومتداولة<sup>(١١)</sup>، وقد بلغ المستشرق في إضفاء صفة الوضوح على المثل وفي إنكار تخلي المعنى وفي ذلك خروج على ما تواضع عليه علماء الأمثال من جهة وخروج على حقيقة الأمثال من جهة أخرى<sup>(١٢)</sup>.

### الأساليب التعبيرية

ويعنى بها تلك الصور والأشكال التي جاءت عليها أمثال "المستقصى" الخاصة بعالم الحيوان. وتلخص هذه الأشكال والأساليب في:

#### ١ - الخبر والإشياء :

الخبر عند العرب : كل كلام يحتمل الصنق والكنب لذاته ، أما الإشاء فهو : كل كلام لا

يحتمل الصدق والكذب لذاته<sup>(١)</sup>.

وفي الإنشاء حركة وحيوية لا نجدها في الخبر . وقد أرجع الدكتور مُخُند الهادي الطرابلسي هذه الحيوية والحركة إلى عدة عوامل، منها العامل للنحوي أو الصرفي ، والذي يتعلّق بارتكاز الأسلوب على أدوات خاصة ، وصيغ معينة ؛ تساهم في تحديد المدلول. وعامل معنوي بلاغي ، إذ إنّ هذه الأساليب تعكس الانطباعات العاطفية لـون المقرّرات العقلية<sup>(٢)</sup>.

ومن دراسة إحصائية للأمثال – مجال الدراسة – وجدت أنّها قد اعتمدت في المرتبة الأولى على الجمل الخبرية ، وجاءت الجمل الإنشائية في المرتبة الثّقنية ، وهذه النتيجة تتماشى مع طبيعة الأمثال وغليتها ، حيث إنّها غالباً ما تأتي لتقرّر حقيقة أو لتؤكد على نتائج خبرات ومعلومات ، توصل إليها قائلوها من خلال ملاحظاتهم وإدراكهم ، وطول معاشرتهم واحتكاكهم بالبيئة الحيوانية المحيطة بهم . وفي الخبر إقادة المخاطب بالحكم الذي يتضمنه الكلام ، بخلاف الإنشاء .

وقد بلغ عدد الأمثال الإنشائية الأسلوب واحدًا وستين مثلاً ، خرج فيها الخبر لأغراض أمكن حصرها فيما يلي :

#### أ- الأمر :

في مقدمة الأساليب الإنشائية ، حيث بلغ في العدد ثلاثاً وثلاثين مثلاً ، ولكنّه أمر خرج بطبيعته عن معناه إلى معانٍ بلاغية أعطت المثل قيمته في إبراز المعنى الذي خرج إليه ، وأهم هذه المعاني :

١ - ضج والاربد: وهو نصيح ناتج عن خبرة ، ومعرفة ، ورغبة من صاحب المثل في

نشر خبرته وخلاصة تجربته ، ومن ذلك قولهم : « اتبع الفرس لجامها » ، و .

أرغوا لها حوارها تحن ، و . اضربه ضرب غريبة الإبل ، و . عى ولا تغتر .

، و . زلحم يعود لو دع ، و . جذها جذ العير الصليقة ، و . قب العير على

الزدهة ولا تقل له سلساً .

٢ - استبرأ: من ذلك قولهم : « لحملي وتيسي » ، و . لطم أخاك من عتقل الضب .

، و . روغي جعار وانتظري أين المفر ، و . أطرق كرا إن التعم في القري ،

و . خلخلة ذرج الضب .

#### ب - الشرط :

قل أسلوب الشرط في التعبير المثلي حيث بلغ ستة عشر مثلاً وفوات الشرط التي استعملت

فيه هي ( إن ) ثم ( من ) و ( لو ) ثم ( إذا ) على الترتيب . ومن الأمثلة على ( إن )

قولهم : « إن ينم لفلان فقد نقب خفي » ، و « إن فرّ عير فعير في الرباط » ، و « إن نك

ضباً فبقي حيلة » . ومن الأمثلة على ( من ) قولهم : « من لسعه الحية حذر من الرمن »

، و « من حفر مغواة وقع فيها » ، و « من استرعى للنّيب ظلم » . ومن الأمثلة على ( لو )

قولهم : « لولا أن يضيع الفتيان لئمة لخبرتهم بما تجد الإبل في الرمة » ، « لو قيل للشحم

أين تذهب لقال : أسوي العوج » ، و « لو ترك القطا ليلاً لنام » . ومن الأمثلة على ( إذا ) :

« إذا أخذت برأس الضب أعضبته » ، و « إذا ارتفعت كارتعاص الهرة لوشكت أن تقع في

القرة » .

جـ - الاستفهام :

ورد في تسعة أمثال فقط ، خرج فيها إلى معنى الإنكار مع « الهمة » و « ما » و « كيف » و « لم » ، وإلى معنى التثني مع « هل » ، ومن ذلك قولهم : « أَغْدَى كَفْدَةُ البَعِيرِ وَمَوْتًا فِي بَيْتِ مَلُولَةٍ » ، و « لَحُونًا تَمَاقِصَ » ، و « مَا لَهُ حَالَتِ إِلَهَ » ، و « كَيْفَ تَوَقَّى ظَهْرًا لَأَسْتَرْكَبُهُ » ، و « لَمْ يَرْضَ الْعَرَبُ إِذَا » ، ومن أمثلة « هل » قولهم : « هل تَدُ الحَيَّةَ إِلَّا حَيَّةَ » ، و « هل تَنْتَجِ النَّاقَةَ إِلَّا لَمَّا لَقِيتَ لَهَ » .

د- التَّهْمِ :

ورد في ستة أمثال والغرض منه التَّصْحِغُ غالبًا ، ومن ذلك قولهم : « لَا تَرَاهُنَّ عَلَى الصَّعْبَةِ » ، و « لَا تَكُنْ أَفْنَى الْعَرَبِينَ إِلَى السُّنَمِ » ، و « لَا تَقْتَنِ مِنْ كَلْبٍ سَوْءٍ جُرُوءًا » .

٢ - أسلوب القصة :

يرى بعض الدُّرُوسِيِّينَ الْمُحَدِّثِينَ للأدب العربي أَنَّ القِصَّةَ وهي آخر الأجناس الأدبية وجودًا في الآداب العالمية - لم يكن لها في الأدب العربي شأن يذكر ؛ إذ لم يكن لها مفهوم خاص ينهض بها ويجعلها ذات رسالة اجتماعية وإسقاطية <sup>(١)</sup> . بينما يرى آخرون أَنَّ القِصَّةَ قد عرفت عند العرب منذ أقدم العصور ، بل إِنَّ الأُمَّةَ العربيَّةَ قد صاغت قوالب تعبيرية لم ينالها أحد فيها <sup>(٢)</sup> . ولكن ظَلَّ هذا الفن رهين الإهمال ، وفي منأى عن عنابة المؤرِّخين ودراساتهم ؛ بسبب لدغاء المستشرقين وما رَوَّجُوا له من أَنَّ الأدب العربي القديم كان فقيرًا من النُّقْطَةِ القصصية ، وأنَّ العرب لم يعرفوا هذا الفن ، ولا كان لديهم الاستعداد لصياغته <sup>(٣)</sup> وطبيعي أَنَّ العرب لم يعرفوا القِصَّةَ كفنٍّ له مفهومه ومقوماته الخاصة وأركانه المحددة

وشروطه اللازمة <sup>(١)</sup> وإِتمًا عرفوها على شكل سرد للأحداث أو رواية للأخبار الواقعية — أو المفترض أن تكون واقعية — أو حكايات فيها مزيج من الخيال والواقع أو الخيال وحده. كما اتخذت عندهم طبع النثرة أو المثل لحقًا مما جطأ تنسم بالإيجاز المتناهي <sup>(٢)</sup> وقد تجلّت الخطوط العريضة للقصة في حكاياتهم ، وكان في تلك الحكايات شخصيات تتحرك في أطر زمنية ومكانية <sup>(٣)</sup>.

وقد ارتبطت بعض الأمثال بأحداث وقصص جرت في عالم الحيوان وربطت بين شخصيات بشرية وحيوانية سرقة تارة أخرى . وقد أمكن تقسيم هذه الأمثال إلى ثلاثة أنواع :

١ — قسم نجم عن قصة ربطت أحداثها بين شخصيات إنسانية وبين العالم الحيواني بشكل أو بآخر، وهذا النوع يدخل ضمن القصص الإنساني ، بعض النثر عن صدق وقوعه أو علمه، ونلاحظ عليه أنه لا يرمي إلى أخذ العظة والعبرة — غالبًا — بل يجمع بينه وبين مضربه علاقة المشابهة أو المماثلة ، وأمثلة هذا النوع أكثر ورودًا، منها قولهم : " من حَفَنًا أو رَفَنًا فليترك " ، و " بون ذا وَيَنَفَقُ الحمار " ، و " عاكبش يحمل شفرة وزنْدًا " ، و " صدقني سن بكره " ، و " كالشاة تبحت عن سكين جَزَار " ، و " ما أرخص الجمل لولا الهر " ، و " علقت معالقها وصرّ الجنب " .

٢ — قسم جاء على لسان الحيوان نفسه من خلال قصة دارت أحداثها بين شخصيات حيوانية وفي عالم الحيوان الخاص . من ذلك قولهم على لسان الثور : " إِمَّا كَلْتُ يوم لَكَل الثور الأبيض " ، وعلى لسان الذئب : " شحمتي في قلعي " ، وعلى لسان الضب : " حدث حديثين امرأة فإِن بُت فلربع " ، و " هذا

أجل من الحرش " ، و " في بيته يؤتى الحكم " ، وعلى لسان الحمصار : " ضرط  
كثير ذاك " ، وعلى لسان النعُطب : " كذلك النجار يختلف " ، وعلى لسان ابن  
الغراب : " الحذر قبل إرسال السم " .

٣ - قسم استخلصه الإنسان واستفاده من قصة دارت أحداثها بين شخصيات  
حيوانية ، أو وقعت لشخصية حيوانية ، من تلك قولهم : " أعجز عن  
الشيء من النعُطب عن العقود " ، و " أرسح من الضفدع " ، و " أكره من  
خصلتي الضبع " ، و " أنظلم من حية " ، و " كطالب القرن جدعت أنفاه " .

وهذان القسمان : الثاني والثالث يدخلان تحت باب الخرافة ، أو الحكايات الخرافية .  
وهي حكايات ذات مغزى تقال على لسان غير الإنسان ، وتهدف لغرض تعليمي ، أو تحاكي  
" وهي حكايات لا أساس لها من واقع أو عقل ، ومن ثم كان العلماء يطلقون عليها اسم  
أكاذيب العرب أو " رموز العرب " " إلا أن في هذا اللون من القصص بعد تريوي حيث  
يغذي خيال الطفل ، وفي الوقت نفسه فيه تشبع بقيم المجتمع وعادات وأساليب تفكيره " .  
وأية الإبداع في هذا النوع من القصص الخرافي هي دلالات الشخص غير الإنسانية على  
النماذج البشرية والأبعاد الإنسانية المراد سترها ببرقع الحيوان ومن هنا كانت الأمثال  
الخرافية بشخصيتها لشبه شيء بالجسم الذي تحييه وتحركه تلك المفازي الإنسانية الصيقة  
، ويقدر ما تتكلف الأبعاد الإنسانية في الأمثال الخرافية يرتفع العمل الأدبي في مراتب القيم  
للتعليمية " .

وقد ميّز الدكتور إحسان عباس بين نوعين من القصص الخرافي الجاهلي من حيث الهدف  
والنشأة . فمن حيث الهدف هناك قصص يرمي إلى تصوير حياة الحيوان دون أخذ العظة



والعبارة منه ، وآخر يهدف إلى هذه العبارة ويقصدها قصداً ، أما من حيث النشأة ، فهو يرى أن بعض هذه القصص يظهر فيها للتأثير الخارجي بوضوح ، والآخر يبدو عربياً خالصاً لا أثر فيه لأي مؤثر خارجي<sup>١٢٠</sup> .

كما يرى الدكتور محمد توفيق أبو علي أن هذا اللون القصصي قد وجد في البيئة الجاهلية تربة خصبة ، ونشأ متأثراً بالمتلفعات المتعددة التي تحيط بحياة الأفراد ، فكان لونا من الهروب من عالم الواقع الصعب إلى عالم الخيال والحلم<sup>١٢١</sup> . أما الدكتور عبد المجيد عابدين فيرى أن كثيراً من هذا القصص من وضع العلماء والرواة حين بحثوا في أصول الأمثال ومناسبتها ، فالمثل عنده قد وصل في الغالب مجرداً من مناسبتها ثم وضعت القصة بعد ذلك لتفسيره ، ولم تكن القصة أصلاً للمثل ، وإنما المثل هو الأصل للقصة<sup>١٢٢</sup> وعلى التنبؤ من هذا الرأي يرى بعض الباحثين أن الأمثال جذور لقصص قديم ظل الناس يتناقلونه ، وظل الرواة يوجزونه حتى أصبح أمثالا على النحو الذي وصل إلينا<sup>١٢٣</sup> أي أن القصة خلقت أولاً ثم ضغطت مع مرور الوقت وأوجزت في مثل حوى مضمونها وأبقى خلاصتها .

وقد يمكن إدخال هذا القصص الخرافي الذي ارتبط بالأمثال الحيوان في باب الرمز بمعناه الواسع ، وأعني بذلك التعبير غير المباشر بصورة حسية ، وأحداث وحوارات للتعبير عن أمور معنوية هي أبعد ما تكون عن الحس . وقد اعتبر الدكتور غنيمي هلال هذا القصص من باب الرمز في معناه اللغوي العلم لا في معناه المذهبي<sup>١٢٤</sup> كما اعتبره الدكتور أنور الجندى من باب الرمز الأسلوبى<sup>١٢٥</sup> ، وعلى الدكتور محمد فتوح أحمد على الربط بين الرمز وقصص الأمثال بقوله : «حاول بعض الباحثين دراسة الرمز في أمثال العرب ، ولتنتهوا في هذا الصدد إلى نماذج محددة ، نجد طرقاً منها فيما يدعونه بالرمزية الأسلوبية ، ويقصنون

بها مجازية التعبير ، والرمزية الموضوعية ، ويعنون بها قصص الأمثال والأغراض ، وتلك محاولة مشروعة طالما فهمنا الرمز هنا بمعنى العلم ، أي باعتباره إشارة أو تعبيراً غير مباشر ، وبهذا يصبح مفهوم الرمز أقرب إلى المعنى اللغوي لهذه الكلمة ، ولكنه يند عن مفهومنا الفني المعاصر <sup>٣٧</sup> .

وعليه فإن هذا القصص الخرافي هو رموز فنية إلى مواقف إنسانية ، أو أخلاق شخصية ، يود العربي الإنشادة بها ، أو الإشارة إليها ؛ للترغيب فيها ، أو التنفير عنها ، وبدلاً من أن يلجأ إلى الصياغة المثلثة المباشرة ؛ اتخذ من لفظة الخرافة — والتي عادة ما يمثل المثل — نهايتها أو ملخصها — وسيلة مؤثرة ، ويزيد من تأثيرها حين يكون أبطالها من عالم الحيوان ، وحيوان من نوع خاص ؛ يفكر ، ويجرب ، ويتكلم ، ويزن الأمور ، ويتكلم ، ويحاور ، وكأنه بذلك — أي العربي — يوظف المثل توظيفاً فنياً وأخلاقياً رائعاً ، وهو في هذا لا يهرب من واقع الذي يعيشه إلى خياله ، بل يوظف هذا الخيال ، ويجعله وسيلة تعينه في تحقيق غايته . ثم ما الذي يمنع أن يكون للعرب قصص يدور موضوعه حول الحيوان ، وهم الذين أوقفوا كثيراً من أشعارهم في وصفه ، وعنوا عنابة عجيبة يذكر دقائق كثير من أنواعه ، وخصائصه وأوصافه وطباعه بل ولهم قصص شعري روى كثيراً من مغامراتهم مع الحيوان الوحشي <sup>٣٨</sup> ، وإذا راعينا الهدف التربوي والخلق — وهو هدف بارز للمثل العربي — أمكن أن نتخيل إمكانية ظهور مثل هذا اللون من القصص الذي يستغل الحيوان — الموجود في البيئة لا الغريب عنها — استقلالاً فنياً فيه طرافة وجدة وتأثير حين تأتي الحكمة على لسان من لا يعقل ، كما أن هذا اللون من القصص على رأي الدكتور توفيق أبو عربي <sup>٣٩</sup> يدفع عن الجاهليين تهمة المتطحية ، ويرز جموح مخيلتهم خصوصاً إذا الجموح مشبعاً

يهجوم الواقع معبراً عن علاقته فيصبح نموذجاً مشرقاً عن الألب الرمزي <sup>٣</sup>.

ومن خلال قصص الحيوان في الأمثال تبدو ملامح النشأة العربية البدوية واضحة على أغلب هذا القصص ، فهي تصوّر البيئة العربية والمفاهيم والقيم المتأصلة منها ، كما أن أغلب أنواع الحيوانات التي كانت أبطالاً — إن جازت التسمية — لهذا القصص هي أكثر أنواع الحيوان وجوداً في البيئة العربية والتصاقاً بحياة أفرادها وهي : الضب ، والثعلب ، والحية ، والذئب ، والحمار ، والأسد ، وابن الغراب ، ثم الضفدع ، وفي هذا القصص نجد أن أسلوب الحوار ركيزة أساسية تلعب دورها في تصوير الأحداث وهو حوار مقتضب موجز قد يكون له علاقة ما بمفهوم الزمن عند العربي — زمن الترحال والبدولة كما يقول الدكتور غزوة فروخ <sup>٤</sup>. وفي نهاية الحوار يأتي المثل خاتمة طبيعية ، مثال ذلك قولهم " شحمتي في قلعي " على لسان الذئب حيث نجد الحوار داراً بين الذئب ومخاطبه من بني البشر حول أفضل الأحوال لاقتناص الفريسة وأيهما أسهل عليه حين يكون الراعي غلاماً لم فتاة ، فيجيب الذئب إجابة الواثق من الظفر : " شحمتي في قلعي " حين يكون الراعي فتاة لا غلاماً . وفي قولهم : " شرط أكثر ذاك " ، يدور الحوار بين الأسد والعير ، فيسأل الأسد عن قلادة كل عضو في جسده ، ويجيبه العير على كل أسئلته حتى يصل إلى ضخمة جسمه وكبر بطنه ، فيجيبه العير بهذا الكلام " شرط أكثر ذاك " ، فطمع الأسد أن لا يغاء عنده ، وأن منظره مخالف لمخبره ، فيفترسه.

٣ — أسلوب الجمع (( المقبلة )) :

من الأساليب لطريقة التي وجناها ؛ الجمع بين حيوانين مختلفين — أو متطقاتهما — على سبيل التقابل والتضاد ، أو الجمع بين أجزاء الحيوان الواحد أو متطقاته ، وإحداث

نوع من التقابل والتضاد من خلال السياق اللغوي . وقد توزعت هذا الجمع محاور عدة : -

#### ١ - الجمع بين الأصناف المتعددة :

وقد كثرت الأمثال الداخلة تحت هذا النوع من الجمع، وجاءت للتعبير عن معاني مختلفة متضادة ، يناقض بعضها بعضاً ، تمثل التضاد في البيئة المادية التي يراها العربي أمامه أو التضاد الخلقي والسلوكي الذي يلمسه فيما وقيم حوله ، وأهم هذه المعاني:

##### ١ - فتتأثر البيئتين المطلق :

نجد الجمع بين " الأروى " التي تسكن الجبال و " النعام " الذي يسكن السهول في قولهم :  
 ما يجمع بين الأروى والنعام " ، كما جمعوا بين " الضب " وهو يسكن الصحارى ، وبين " الحوت " وهو سكن الماء في قولهم : " حتى يؤلف بين الضب والنون " .

##### ٢ - مزج ولان :

فالتعلم أكبر حجماً وأطول رقبة من طائر يسمى " الكروان " وهو نكر للحبارى،  
 فحطوا الأول رمزاً للعزة والرقعة ، والثاني رمزاً للنون والذل فقالوا : " أطرق كرا إن النعام  
 في القرى " . وفي قولهم : " الجحش لما فلك الأعرار " نجد حملاً للوحش رمزاً للعز  
 وللأفضل والأحسن ، والجحش رمزاً للنون والكل .

##### ٣ - لغة وضمف :

وجمعوا بين الحبارى والصقر في مثلين يرمان بالصقر إلى القوة وإلى الجملة بالاضمف  
 وعبد الحبارى الصقر " ، و " صقر يلوذ حملة بالعويج " .

٥ - المفاضلة :

وقد تكون المفاضلة مطلقة كقولهم : « ما الخوفاي كالقبة ولا الخناز كالنَّعْبَة » . والخناز هي الوزغة ، والنَّعْبَة هي أغلظ من الوزغة وإن كانت تشبهها .

وقد تأتي المفاضلة مشروطة بحال معينة ، كقولهم في تفضيل الكلب على الأسد في حال حركة الأول ، وسكون الثاني « كلب عامل خير من أسد رابض » ، و « كلب اعتم خير من أسد رابض » بينما كان الأسد عند العربي أرفع قدرًا وأعز مكانة من الكلب ، وطالما شابه نفسه به ، وترفع عن التشبه بالكلب . ونجد هذه المفاضلة المشروطة في قولهم : « اشتريت الغنم حذار العازبة » ، ويعنون بالعازبة الإبل لأنها تعذب في المرعى فتتعب راعيها ولا شقة في أن الإبل أفضل عند العربي من الغنم ، ولكن صعوبة رعيها كانت سببًا في تفضيل الغنم عليها .

٥ - المسئلة :

وكما أن في الحياة متناقضات فإنها لا تخلو من المتشابه المتمائل بصور ذلك قولهم : « الكلاب على البقر » إذ أن الكلاب كانت عديم وسيلة لصيد البقر المعروفة والمتبعة ، وأيضًا جمعوا بين الظباء والبقر لأنها ترعى معًا في مكان واحد ، فقالوا : « الظباء على البقر » ، وكذلك في قولهم : « نزلنا بلدة يتناهى أصرماها » يجمعون بين السَّلب والغراب لأنهما يسكنان بيئة واحدة هي القفار .

ب - الجمع بين أجزاء الحيوان الواحد :

جمعوا بين الذروة والغراب للجمال ، فقالوا : « قتل في نروته وغاربه » ، كما جمعوا بين الذنب

والقوام للطير ، والذروة والمنسم للجمال في قولهم : " ليس ذلها الطير كالقوام ، ولا نرى الجمال كالمنسم " .

#### جـ - العبر :

جمعوا بين المسمان من الإبل وصغارها في قولهم : " إن سلمت الجلة فليستغل هدر " ، و غلبت جلتها حواشيها " ، وجمعوا كذلك بين كبار الفردان وصغارها في قولهم : " الفردان حتى اللحم " ، واللحم هو أصغر الفردان ، كما جمعوا بين الفحل من الإبل والفصيل وهو صغارها في قولهم : " إن القرم من الأبقال " ، وكذلك جمعوا بين الفرس المسنة وصغار الخيل في قولهم " منكبة تقاس بالجداع " ، والمنكبة هي المسنة ، والجداع الصغار من الخيل .

#### د - الأضداد :

جمعوا بين الضبة « السلقة » التي ألقت بيضها ، وبين الضبة « المكون » التي جمعت بيضها في جوفها ليضربوا بذلك المثل في الضعيف يلقي القوي « سلقة ضب وألقت مكون » .  
وتجد هذا اللون من الجمع في قولهم : " نجّ الجربى عن العارة " ، والعارّة هي التي بدأ فيها الجرب ، والجربى هي التي قد تمكّن منها ، يضرب في مفارقة صلح السوء الذي أعدى ببعض دقه لئلا يعدي بكمه .

#### هـ - الجذر أو النوع :

من هذا قولهم : " كان حملاً فاستثنى " ، وقولهم : " عزّز استثنيت " : للدلالة على تغوّر الطبيعة وتقلابها .

٦ - التكرار :

ونعني بالتكرار هنا ورود اسم الحيوان الواحد في المثل أكثر من مرة ، وهذا التكرار تستدعيه معانٍ لا يمكن أن تؤدي إلّا به ، تستوجبها علاقات واضحة تربط بين اللفظة الأولى واللفظة ذاتها مكررة ، ولعلّ أبرز هذه العلاقات:

أ - علاقة المماثلة :

وقد دارت حولها عدة أمثال ، كقولهم : " لا تلد الحية إلّا حية مثلاً " ، و " أشبه من الغراب بالغراب " ، و " أشبه من الذئب بالذئب " ، وقولهم : " إن فرّ عيرٌ فعيرٌ في الرباط " .

ب - علاقة النتيجة والتأثير :

نجدها ظاهرة في قولهم : " بال حمار فاستبال أحمره " ، و " فرارة تسفحت فرارة " ، وقولهم : " نزو الفرار استجهل الفرارا " .

## التركيب

تبيّن من دراسة أمثال الحيوان في المستقصى غلبة الجمل الفعلية على الجمل الإسمية بفارق قليل، حيث بلغت الأولى مائتين وتسعاً وثلاثين جملة ، بينما بلغت الجمل الإسمية مائتين وأربعة فقط ، وهذه النتيجة الإحصائية دلالتها ؛ إذ إنّ الجملة الفعلية تفيد التجدد والحدوث المتكرر للفعل ، وهذا أمر يتماشى مع طبيعة المثل الذي وإن كان حالة خاصة حدثت في الزمن الماضي إلا أنّ الحالة المشابهة له والتي استدعته وتستدعيه دائماً تحدث في كل وقت وزمن ، وبذلك تتلاشى الفوارق الزمنية ، ويحضر المثل وكأنّه وليد لحظته .

وبالنظر إلى زمن الفعل في هذه الجمل نجد غلبة الماضي فالأمثال خبرات تمت وملاحظات سجلت، حيث بلغ مائة وثلاثة وثلاثين فعلاً، ثمّ المضارع الذي يقرب الحدث وسببه حيث بلغ واحداً وسبعين فعلاً، ثمّ الأمر الذي لا يتناسب مع طبيعة المثل غالباً لأنه توصيل خبرة لا استنتاج لها حيث بلغ خمسة وثلاثين فعلاً .

ويلاحظ على هذه الأفعال بأنواعها ما يلي :

جاءت مبنية للمعلوم غالباً ، وفي القليل جاء بناؤها للمجهول كقولهم في بناء الماضي : ' لو ترك القطا لعلّ للنم ' ، و ' رمي برسنه على غاريه ' ، وفي بناء المضارع : ' على غريبها تحدى الإبل ' .

كثر مجيء الفعل المضارع منفياً ، وقد جاء النفي بـ ' لا النافية ' غالباً ، كقولهم : ' لا لفعل ذلك ما حنت التيب ' ، و ' لا لفعل ذلك ما أطت الإبل ' ، و ' لا يضر الحوار ما وطنته أمه ' ، و ' لا يدم الحوار من أمه حنة ' ، ثمّ النفي بـ ' ما ' كقولهم : ' ما يجمع بين الأروى



والنعام " ، و " ما يحسن القلبين في يدي حلبة الضأن " ، ومن القليل الذي جاء فيه مثبتاً قولهم : " يركب الصئب من لا تلول له " ، و يعود لما أبني ويهدمه حسل " .  
 الفعل الماضي جاء مثبتاً في الغالب ، كقولهم : " وقعوا في مثل حواء الناقة " ، و " استنتت اللصائل حتى القريعي " ، وكل نفوه بـ " ما " كقولهم : " ما نهى من ضبك " ، و " ما استتر من قلد الجمل " ، كما ندر نفوه بـ " لا " و " كلا " كقولهم : " لا درّ درّه " ، و " كلا زعمت العير لا تقاتل " .

جاءت الجمل الإسمية مثبتة في الغالب كقولهم : " هم في مثل حدقة الجمل " ، و " عود يقطع " و " أنا جذيلها المحكك " ، وإن جاءت أيضاً منفية وكان نفوها بـ " ما " ثم " ليس " ثم " لا " على الترتيب ، من ذلك قولهم : صاله ناغية ولا راغية " ، و " ما بالعير من خاص " ، و " ما كل بيضاء شحمة ... " ، و " ليس الهناء بالدمس " ، و " ليس ثلث الطير كالقوام .. " ، و " لا شمع ولا نفس " .

كثرة استخدام التوكيد مع الجمل الإسمية وأدوات التوكيد التي جاءت معها على الترتيب هي  
 • منسّر: كقولهم: " هو ماعز مقروط " ، و " هم في مثل حواء الناقة " ، و " أنا جذيلها المحكك .. " ، و " أنت مختل فتحمض " .

• عدّ: كقولهم : " كلّ أرباً نفور " ، " كلّ ضب عتده مرافته " ، و " كلّ شاة برجلها تنوط " .

• بزح منسّر منسّر: كقولهم : " إته لضب قلعة " ، و " إته اصلل أصلال " ، و " إته لذو بزلاع " .

- بـمؤدّة " إنَّ القرم من الأفلل " ، و " إنَّ الضجور قد تحلب العلبة " .
- تقديم بقصر : قولهم : " إِمَّا طعام فلان الفقعاء والتلويل " ، و " إِمَّا فلان ذنب الثعلب " .

— أكتت الجمل المبطنة على قلّة ، وقد جاءت مؤكدة بقدر في قولهم : (( قد وضع الحس على بكر عطر )) ، و (( قد وقع غرابه )) . ويقسم ولامه ونونه مع أداة الاستفتاح في قولهم : (( أما والله لتحلبنها مصرا )) . ويلازم القسم ونونه في قولهم : (( لا لحقن قطوفها بالمعالي )) . كما أكد بـ (( قد )) الفعل المضارع المنفلي بلا في قولهم : (( قد لا أخشى بالذنب )) ، و (( قد لا يقاد بي البحر )) .

#### التقديم والتأخير :

لا يخلو ما في هذه العملية من تحريك للعنصر عن مكانه الأصلي في التركيب وما ينتج عن ذلك من تغيير في دلالاته . وهذا التحريك قد تكمن وراءه أسباب نفسية أو دوافع تحدد أولوية كل عنصر من العناصر المكونة للجملة . ومظاهر التقديم والتأخير التي جاءت في أمثال الحيوان كالآتي :

#### في الجملة المبطنة :

- تقديم بحر وسجود على السد : وهو كثير الورد ، من ذلك قولهم : " على غريبتها تحدى الإبل " ، و " في نيب للكلب تطلب الإهالة " ، و " عن ظهر تحمل وقرا " ، و " إليك يساق الحديث " ، و " برجلها بقت " ، و " ببطنه يعدو الفرس " .
- تقديم السد على حمار : " وجد تمرّة الغراب " ، و " سبق درته غرابه " ، و " ناب

- وقد تقطع الدوية الذئب ، و " لا يلبث الحلب الحوالب " .
- تقديم المفعول به على الفعل : " الحرام يركب من لا حلال له " ، و " نجى عيرا سمته " ، و " خير حالبيك تنطحين " .
- تقديم الجار والمفعول على الفاعل في أسلوب الشرط : " إذا نزا بك الشر فاقعد " . وفي غير أسلوب الشرط " زمان أربت بالكلاب الثعالب " .
- تقديم المفعول به على الفعل والفاعل : " حثفها تحمل ضأن بظلافها " .
- تقديم المفعول به على الفعل والفاعل : " عند النطاح يغلب الكباش الأجم " .
- تقديم الحال على الفعل والفاعل : " شتى تؤوب الحلبة " .

#### في الجملة الاسمية :

- وأبرز مظاهر التقديم والتأخير تقديم الخبر على المبتدأ ، وهو كثير الورد ، من تلك قولهم : " أكرم من نجر الناجيت نجره " ، و " أحب أهل الكلب إليه الظاعن " ، و " على فلان واقية الكلاب " ، و " به داء ظبي " . كما ندر تقدم خبر كان على اسمها في قولهم : " كان على رؤوسهم الطير " .
- جاء نادرا تقديم الحال على الخبر في قولهم : " الذئب خالفا أشد " .

#### الإنجاز :

إن من أبرز السمات الإسلوبية للأمثال العربية ما يسمى بالإنجاز ، والمقصود بذلك " وضع المعاني الكثيرة في ألفاظ أقل منها والية بالغرض المقصود مع الإبهمة والإفصاح " . وقد

كان إيجاز الأمثال متمثلاً في مظهرين :

- ١- قلة الألفاظ المكونة للمثل - سواء أكان جملة فعلية أم إسمية - حيث يتردد المثل بين اللفظتين ، وهذا محدود الورد ، مثاله في الجملة الفعلية - وهذا كثير الورد - قولهم : " رعى فأقصب " ، و " حليتها شطرين " ، و " ضح رويداً " ، و " استقدمت رحلتك " ، و " لجمع جراميزك " ، و " صمي صمام " ، و " كمش ذلائله " ، ومثاله في الجملة الإسمية : " فقاها مجاسها " ، و " نجارها نارها " ، و " همة النّطب " ، و " تمرّة وزنبور " ، و " عود يقلح "
- ٢- الإيجاز القائم على الحذف لشيء من العبارة أو جزء منها دون أن يخلّ هذا الحذف بالتركيب أو يؤدي إلى غموض في فهمه لوجود القرينة أو القرائن الماتعة لذلك ، كما يقول ابن الأثير : " والأصل في المحذوفات جمعها على اختلاف ضروبها أن يكون في الكلام ما يدلّ على المحذوف ، فإن لم يكن هناك دليل على المحذوف فبقية لغو من الحديث لا يجوز بوجه ولا سبب " ، بل يحقق الحذف هنا للمثل عنصرًا بلاغيًا متينًا هامًا ، وهو كثرة المعنى ، وقلة النّلفظ. كما أن فيه مجازة لطبيعة اللغة في اللجوء إلى الاختصار<sup>(١٢)</sup> وله دوره في دلالات الكلام من طريق الإيحاء<sup>(١٣)</sup> ومظاهر الحذف التي اتّضحت من خلال الدراسة هي ما يلي :

قليلة في مجملها وهي في الجملة الفعلية أكثر منها في الجملة الإسمية ومظاهرها في النوعين جاءت كما يلي:

(ب) الحذف في الجملة الإسمية:

حذف المبتدأ :

حذف المبتدأ نادر ولم نجد له إلا بعض الأمثلة، كقولهم : «أحاديث الضئع استهنا» ، و «عبر عاره وتده» ، و «إحدى أبنائك فهيمني هيمني» ، و «إحدى نولده البكر» ، والتقدير «هي» ، و «هو» .

حذف الخبر :

وهو قليل ورود من الأمثلة عليه قولهم : «حبك على غاريك» ، و «هو في جناحي طائر» ، و «هو في شفة لا يطير غرابه» ، والتقدير : «كلن أو موجود» . كما حذف خبر «لا» النافية للجنس نادراً في قولهم : «لا قرار على زار من الأسد» والتقدير «موجود أو كلن» .

— الحذف في الجملة الفعلية :

يقدم على الحذف في الجملة الإسمية.

حذف الفعل مع الفاعل :

ورد كثيراً حذف المضارع مع «حتى» من ذلك قولهم : «حتى يذلف بين الضب والنون» ، و «حتى يحج البرغوث» ، و «حتى يرد لضب» ، و «حتى يشيب الغراب» ، و «حتى ينلم طالع الكلاب» ، وتقدر الجملة المحذوفة مع حتى «لا فعل» أو «لا يكون الأمر» . كما ورد الحذف مع الماضي في قولهم : «وعيد الحبارى الصقر» ، و «نظر التيس إلى شلسار الجائر» ، والتقدير «وعد» و «نظر» ، وكذلك حذف فعل الأمر في قولهم : «الجش لما فلك الأعيار» و «قبل عبر وما جرى» والتقدير «يوجد» كما حذف الماضي في قولهم : «تمرة وزنبور» و «فقدان حتى الحلم» والتقدير «فترنت» و «تكم» .

حذف المفعول به :

حذف المفعول به على قلة ، من ذلك قولهم : " أَسَاءَ رَعِيًّا فَسَقَى " ، و " ضَرَبْتُ فَهِيَ تَخْطِفُ " ، و " أَدْرَكَ أَرْيَابَ النَّعَمِ " و " رَعَى فَأَقْصَبَ " من استرعى الذئب ظلم . وتقدير المحذوف على التوالي : " الإبل " ، " الصغار " ، " النعم " ، " إلهه " نفسه .

حذف الحروف والألفاظ :

وهو قليل الوجود ، ويأتي في المقامة حذف أداة الاستفهام " الهمزة " من ذلك قولهم : " تَطْلُبُ ضَبًّا وَهَذَا ضَبٌّ بِأَرَأْسِهِ " ، و " تَفَرَّقَ مِنْ صَوْتِ الْحِمَامِ وَتَقْبَلُ عَلَى الْأَسَدِ الْمَشْتَمِ " ، و " فِي ثَنَبٍ لِلْكَلْبِ تَطْلُبُ الْإِهْلَةَ " . ثُمَّ أداة النداء في قولهم : " حَذَا حَذَا وَرَاعَكَ بِتَدْفِقِ " ، كما حذف حرف الجرّ مع مجروره في مثل قولهم : " لَيْسَ لَهَا رَاعٍ وَلَكِنْ حَلْبَةٌ " ، والتقدير ( لها ) ، وقولهم : " لَسْتُ الْبَاقِنَ أَطَمَ " ، والتقدير " بها " ، وقولهم : " الْغَرَبُ أَعْرَفُ بِالْقَتَمِ " ، والتقدير " من غيره " .

التصغير في الأسماء :

وهذا المظهر قليل الوجود ؛ لم أعثر له إلا على عدة أمثال ، وهي قولهم : " أَدْرَكَ الْقَوِيْمَةَ لَا تَلْخُذْهَا الْهُوِيْمَةَ " حيث صغرت الهمزة إلى " هويمة " ، كما صغروا القطا في قولهم : " لَيْسَ قَطَا مِثْلَ قَطِي " ، وكذلك صغروا الجرو ، وهو ولد الكلب في قولهم : " وَلَيْغَ جَرِي كَانَ مُحْصُومًا " . وصغروا المهر في قولهم " لَا يَحْمُ شَقِيَّ مَهِيرًا " .

الهولمش

مادة مثل، م ٦.

كتاب الأمثال، ٣٤٢.

الكامل.

ط ١، ٣/٣.

كتاب جمهرة الأمثال، ط ٢، ٤ - ٧.

المزهر في علوم اللغة، السبوي، ٤٨٦/١.

العدة، ط ٥، ٢٨٠.

مجمع الأمثال، ٦/١.

المستقصى في أمثال العرب، ط ٢، ١/ب.

أمثال الحديث، ٨٢ - ٨٣.

الأمثال العربية ومصادرها في التراث، ١٧.

الأمثال العربية دراسة تحليلية، ١١ - ١٩.

المجلة العربية للعلوم الإنسانية، ع ١٠.

الأمثال في التراث العربي القديم، ٨٤.

الأمثال العربية والعصر الجاهلي، ٤٢.

- الأمثال العربية القديمة، ٢٧ - ٣٠.
- الأمثال العربية والعصر الجاهلي، ٤٠.
- جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبدیع: السيد أحمد الهاشمي، ط١، ١٢، ٥٣.
- خصائص الأسلوب في الشوقيات، م٢٠، ٣٤٩.
- الأدب المقارن: محمد غنيمي هلال، ١٧٩ - ١٨٠.
- القصص في أدب العرب ماضيه وحاضره: محمود تيمور، ٢٤ وما بعدها.
- القصص في الحديث النبوي: محمد حسين الزير، ٤١.
- ينظر في تعريف القصة: فن القصة، الفنون الأدبية: د. محمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت - لبنان، ط١، وفي الشعر والنثر: د. حسن محسن، مكتبة الفلاح، الكويت، ط١، ١٣٩٩ - ١٩٧٩.
- القصة في أدب الجاهلية: عبدالله أحمد بقاري، ١٦.
- الكتابة الفنية في مشرق الدولة الإسلامية في القرن الثالث الهجري: حسني ناعمة، ٢١٣.
- الأمثال العربية والعصر الجاهلي: محمد توفيق أبو علي، ٤٦.
- الأمثال العربية: عبدالمجيد قطامش، ٣١ - ٣٢.
- تاريخ الأدب العربي: عمر فروخ، ٨٩/١.
- الفن والأدب: ميشال عاصي، ١٧٤.
- ملاحج يونانية في الأدب العربي، ٦٦ وما بعدها.



الأمثال العربية، ٩٤.

الأمثال في النثر العربي القديم، ٣٧.

القصة العربية في العصر الجاهلي: علي عبد الحليم محمود، ١١٣.

الأدب المقارن، ١٧٩، ١٨٠.

الرمزية في الأدب العربي، ٥٢.

الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، محمد فتوح أحمد، ص ٩٢.

ينظر: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث: د. نصرت عبد الرحمن،

مكتبة الأقصى، عمان، الأردن، ط ٢.

الأمثال العربية، ٩٤.

تاريخ الأدب العربي، ٩٧.

جواهر البلاغة، ص ٢٢٢.

المثل السائر، القاهرة، ١٩٦٠ - ١٩٦٢، قدم له وحققه وعلق عليه أحمد الحوافي، وبدوي

طباطبة، ج ٢، ص ٢٧٩.

المعنى والإعراب عند النحويين ونظرية العمل، عبدالعزيز عيده أبو عياد، ٨٣/٢.

دفاع عن البلاغة، أحمد حسن الزيات، ٢٩.

## مصادر البحث ومراجعته

- ١- الأدب المقارن : محمد غنيمي هلال ، دار العودة ، بيروت ، ط٣ ، ١٩٨١ م .
- ٢- الأمثال العربية : عهد المجيد قطامش ، دار الفكر ، دمشق ، سوريا ، ط١ ، ١٤٠٨ \_ ١٩٨٨ .
- ٣- الأمثال العربية والعصر الجاهلي : محمد توفيق أبو علي ، دار النفائس ، بيروت \_ لبنان ، ط١ ، ١٤٠٨ \_ ١٩٨٨ .
- ٤- الأمثال في النثر العربي القديم ، عبدالمجيد علينين ، مكتبة مصر ، ط١ ، ١٩٥٦ .
- ٥- الأمثال العربية ومصادرها في التراث ، محمد أبو صوفه ، عمان ، مكتبة الأقصى ، ط١ .
- ٦- أمثال الحديث ، عبدالمجيد محمود ، القاهرة ، مكتبة دار التراث ، ١٩٧٥ .
- ٧- تاريخ الأدب العربي : عمر فروخ ، دار العلم ، بيروت ، ط٣ ، ١٩٧٨ ، ج١ .
- ٨- جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبنوع : السيد أحمد الهاشمي ، ط١٢ .
- ٩- خصائص الأسلوب في الشوقيات : عبدالهادي الطرابلسي ، منشورات الجامعة التونسية ، م ٢٠ .
- ١٠- دفاع عن البلاغة : أحمد حسن الزيات ، مطبعة الرسالة ، ١٩٤٥ .
- ١١- الرمز والرمزية في الشعر المعاصر : محمد فتوح أحمد ، دار المعارف ، القاهرة ، ط٢ .
- ١٢- الرمزية في الأدب العربي : ثور الجندي ، نهضة مصر ، القاهرة .
- ١٣- الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث : د. نصرت عبد الرحمن ، مكتبة الأقصى ، عمان ، الأردن ، ط٢ .
- ١٤- للعدد الفريد ، ابن عبدربه ، تحقيق عبدالمجيد الترجيسي ، دار للكتب العلمية ، بيروت - لبنان ، ط١ ، ١٤٠٤ هـ - ١٩٨٣ م .
- ١٥- العدة في محاسن الشعر وأدابه ونقده : ابن رشيق ، دار الجيل ، بيروت ، ط٥ ، ١٤٠١ - ١٩٨١ .
- ١٦- فن القصّة ، الفنون الأدبية : د. محمد يوسف نجم ، دار الثقافة ، بيروت \_ لبنان ، ط١ .
- ١٧- الفن والأدب : ميشال عاصي ، مؤسسة نوال ، لبنان ، ط٣ ، ١٩٨٠ .

## القيم والعلم التطبيقي



أ.د. سهام محمود النوبهي<sup>(٣)</sup>

تمهيد:

لقد كانت العقيدة السائدة حتى وقت قريب جدا أن العلم بحث pure ويتقدم تلقائيا من اكتشاف إلى اكتشاف بغض النظر عن العوامل الاجتماعية أو الحاجات الإنسانية (١). فحتى أواخر القرن التاسع عشر لم يتم ترابط متبادل بين العلم والتقنية ، ولم يتم دمج كل من العلم والتقنية واستغلالهما في نظام واحد إلا مع البحث الصناعي واسع النطاق (٢). أي أن العلم أصبح قوة إنتاجية وبالتالي لم يعد بحثا فقط وإنما تطبيقا أيضا . وما لا شك فيه أن هناك فارق بين أهداف كل من العلم الأكاديمي التقليدي (البحث) وأهداف العلم الممارس في مجالات غير أكاديمية ( التطبيقية) . فأهداف العلم البحث هي أهداف معرفية يتم من خلالها تقديم وصف دقيق للطبيعة، ووضع

<sup>(٣)</sup> أستاذة المنطق وفلسفة العلوم – كلية البنات / جامعة عين شمس .

الفروض والنظريات، أما أهداف العلم التطبيقي فهي تتفق أساسا وحل المشاكل في المجالات المختلفة مثل الهندسة والطب والاقتصاد والزراعة والصناعة والمجالات العسكرية وغيرها .

وتعتبر القيم المعرفية **Epistemic Values** وحدها هي الموجهة للعلم البحث حتى أنه يقال عنه أنه خال من القيمة غير المعرفية **Non-Epistemic Value Free**، أما وقد أصبح العلم تطبيقيا مرتبطا بالمجتمع وأفراده فإن القيم المعرفية وحدها لم تعد كافية وأصبح من الضروري أن يكون للقيم غير المعرفية (الأخلاقية والاجتماعية) دورا في توجيهه . فأحيانا ما تتناقض أهداف العلم في المجالات التطبيقية مع الأهداف والمعايير والقيم الأخلاقية والاجتماعية مما أدى إلى نشأة مشكلات أخلاقية .

وفي الحقيقة فإنه رغم أهمية الجانب القيمي للعلم فإنه من الملاحظ قلة الأبحاث في هذا المجال ومن ثم فإن الهدف الأساسي من هذه الورقة هو إلقاء الضوء على بعض المشكلات الأخلاقية الناتجة عن استخدام العلم في التطبيق . وفي الواقع يوجد العديد والكثير من المشكلات الناتجة عن استخدام العلم في مجالات الصناعة والأمن القومي إلا أنني سأتناول ثلاث مجالات أثارت العديد من الموضوعات الأخلاقية وهي استخدام البشر كموضوعات للتجريب العلمي ، الملكية الفكرية ، علاقة القيم غير المعرفية بالعلم الداخلي أي بمنهج البحث ، وسوف أقدم هذه الموضوعات ببند سريع عن اتصال العلم بالصناعة لتوضح من خلالها اقتران العلم بالتطبيق وأيضا ببند موجزة عن معايير العلم المعارف عليها حتى نتبين ما حدث من تحول لها مع تحول العلم للتطبيق . وسوف أستخدم منهجا تحليليا مقسمة البحث إلى النقاط الآتية :

- ١- اتصال العلم بالصناعة .
- ٢- المعايير والقيم المعارف عليها في العلم .
- ٣- استخدام البشر كموضوعات للتجريب العلمي .
- ٤- السرية وحقوق الملكية الفكرية .
- ٥- دور القيم غير المعرفية في خطوات البحث العلمي .
- ٦- الخلاصة .

#### ٤- اتصال العلم بالصناعة :

قد يكون أول اتصال بين العلم والصناعة سنة ١٧٠٠ عندما اخترع العالم جيمس وات James Watt آلة البخار وقام بالتعاون مع اثنين من رجال الصناعة الإنجليز وهما جون روكبوش John Robuch وماتيو بولتون Matthew Boulton بإنتاج آلات البخار . وكان من أوائل من استخدم العلماء في الصناعة مصانع الصباغة الألمانية سنة ١٨٦٠ عندما أقاموا معامل خاصة بهم (٣) . ومرعان من أصبح التعاون بين العلم والصناعة أكثر رسمية وظهر المعمل الصناعي الحديث . ولقد تزايد استخدام الصناعة للعلماء بمعدل ثابت خلال المائة سنة الأخيرة . وفي أيامنا هذه أصبحت معظم الشركات الكبرى مستخدمة للعلماء ولديها معاملها الصناعية الخاصة . كما أن كثيرا من مجالات الأعمال أصبحت هي الراعية للبحوث الجارية في الجامعات . أي أن الجامعات ومجالات المعمل أصبح بينهما شراكة ذات فائدة متبادلة .

فلقد حدث التران بين قضايا الأبحاث والتمويل التقني والاستثمار الاقتصادي ، أي أن العلم القرن بالإنتاج والإدارة في نظام المعمل الاجتماعي الصناعي . وكما يقول هابربرماس " لقد غدا استخدام العلم في التقنية ، والاستخدام الرجاء للتقدم التقني في الأبحاث جوهر عالم العمل " (٤) .

فإنهاء التقدم التقني يعلق إلى حد كبير بالاستثمارات العامة ، بل أصبح من سمات التطور الأبحاث العلمية الممولة من قبل المؤسسات الصناعية ، وكذلك تقدم الاستشارات العلمية

ففي مجالات الصناعة والعمل. فالعلوم الحديثة تتج معرفة يمكن استغلالها تقنيا بحيث أصبح كل من العلم والتقنية أهم قوة إنتاجية . وكان لاستخدام العلم في الصناعة فوائد الاجتماعيات والتي يعد من أهمها (٥) .

١- تستخدم المؤسسات الصناعية العلماء من أجل تطوير المنتجات والتقنيات التي تعود بالفائدة على المجتمع مثل السيارات، الحاسبات الشخصية، أفران المايكرويف وغيرها.

٢- يوفر قطاع الصناعة ملايين الوظائف للعلماء وغيرهم من أشخاص مشاركين في البحوث

٣- تقدم صناعات القطاع الخاص المنح المالية للبحوث العلمية .

٤- غالبا ما تستفيد المؤسسات الأكاديمية من العمل مع صناعات القطاع الخاص لأنه عندما تعمل الشركات مع الجامعات فإنها تقدم للجامعات الأجهزة المطلوبة للبحوث العلمية وتمدها بالموارد البشرية المشاركة في هذه الأبحاث.

ولكن ارتباط العلم بمجالات العمل والصناعة قد أثار الكثير من المشكلات والتساؤلات التي من مظهرها : هل من حق العالم أن يحول نفسه إلى خبير أو موظف للممول أو السلطة؟ أي هل يبيع العالم قدراته العقلية لدراسة موضوعات يتم اختيارها بواسطة الممول أو السلطة؟ أو هل من حق العالم أن يستعمل قدراته من أجل إجراء بحوث سرية لصناعة خاصة أو لأهداف عسكرية أو لربح اقتصادي ؟ .

كما أن من المشكلات المثارة شكوى الجامعات من أن العلماء الذين يعملون في مجال الأعمال يخصصون وقتا أقل لواجباتهم الأخرى ( التعليم مثلا ) كما أن هناك تخوفا من أن تؤدي العلاقة بين العلم ومجال الأعمال إلى الإقلال من البحوث الأساسية Basic Researches حيث توجه الأبحاث إلى حل المشاكل التطبيقية ، فالأصل والأساس أن يكون العالم حرا في اختيار موضوعاته وتحديد منهجه الذي يؤدي إلى تقدم المعرفة العلمية ، ولكن بارتباط العلم بالصناعة فإن الهيئة الممولة تقوم بتحديد موضوع البحث . ففي المعامل الصناعية يكون الأمل ضعيفا في أن يتم البحث في موضوعات مختارة من قبل العالم . ويعتبر ستوارت بلوم Stuart Blume أن المجالات العلمية تصبح مهنية Professional عندما تبعد عن الجامعات أي عندما يوظف العالم المتدرب في الجامعة بمؤسسات صناعية

ولكن العلم كمهنة يختلف عن مهنة أخرى مثل الطب والقانون في كونه يؤكد على الكشف العلمي قدر ما يؤكد على تطبيق العلم. • فمعايير المؤسسات العلمية لا تتفق إلى مدى كبير مع العمل في المعامل الصناعية؛ حيث لا تقسم هذه المعامل بالبحوث الأساسية Basic Researches قدر اهتمامها بالمساهمة الفعالة لتحقيق أهداف المؤسسة الصناعية. • ومن ثم فإن "العالم الصناعي Industrial Scientist يعيش موزقا بين المطالب المتصارعة لمهنته مع مطالب من قام بتوظيفه" (٧).

ومن ثم فإن التداخل المتنامي للعلم مع مجال الأعمال والصناعة قد ولد صراعات أخلاقية بين قيم العلم وقيم مجال الأعمال •

## ٢- المعايير والقيم المتعارف عليها في العلم :

يعد روبرت ميرتون Robert K. Merton أول من حاول صياغة معايير النشاط العلمي وذلك في مؤلفته "Social Theory and Social Structure" في الفصل السادس عشر المعنون Science and

"Democratic Social Structure" (٨). ويمكن ذكر هذه المعايير على النحو التالي :

### أولا : العالمية :

وتعني أن العمل العلمي متاح للجميع ولا يخضع إلا لاعتبارات المقدرة وتحكم الإسهامات العلمية طبقا لمعايير سابقة للنشر • فالعوامل المرتبطة باللون والجنس والديانة والانتماء السياسي لا تتدخل في مهنة العلم ولا في تقييم العمل العلمي •  
ثانيا : الفحص المنظم :

ويتطلب المساواة في تحكيم البحوث العلمية وأن يكون ذلك في حدود

عقلية أو ذهنية محضة Purely intellectual terms •

### ثالثا : الاشتراكية :

وتعني إتاحة حقوق الملكية للإسهامات العلمية للمجتمع العلمي ككل •  
فلا يحدد العالم إتاحة كشفه للآخرين رغم أنه قد يدعي أسبقيته للكشف وليس أكثر

من ذلك • ويسبب هذا المعيار يكون من غير الصحيح إجراء براءة اختراع  
لكتشف علمي بغرض الكسب المادي أو الاحتفاظ به سرا •

#### رابعاً : الزاخرة :

وتعني أن يكون ممارسة البحث العلمي ليس بهدف اكتساب وضع أو  
قوة أو تحقيق مكسب مادي بل بهدف العلم نفسه •

ولقد أضاف برنارد باربر Bernard Barber في مؤلفه (Science and Social order) معايير إضافية لتلك التي ذكرها ميرتون كما يلي (١) :

#### خامساً : العقلانية :

وتعني تناول النقدي لجميع الظواهر في محاولة لإرجاعها إلى صور أكثر  
عمومية وأكثر اساقا .

#### سادساً : النفعية :

ويقصد بها أن الأهداف الأساسية للعلم أنه لا يكون مجرد خبرة سرية أو بناء  
عقلي محض بل مما يمكن الانتفاع به

#### سابعاً : الفردية :

فالبحث العلمي يخضع للضمير الفردي أكثر من خضوعه لسلطة منظمة •  
والى جانب السبعة معايير السابقة أضاف هاجستروم Hagstrom في  
مؤلفه (Scientifi Community) معياراً ثامناً هو (١٠) :

#### ثامناً : الحرية :

أي حرية الباحث في اختيار مشاكل وأولويات البحث العلمي •  
ويلاحظ أن هذه المعايير هي الموجهة للبحوث الأساسية Basic  
Researches أو ما يسمى بالعلم البحت pure Science وتجري مثل هذه  
البحوث البحتة في معامل الجامعات حيث يكون العلم البحت هو القاعدة وليس



الاستثناء • وعلى ذلك إذا ما كان العالم راغبا في إجراء أبحاث أساسية دافعها الرغبة للفهم والإضافة إلى المعرفة فيجب أن يكون له مكانا أو وظيفة في العمل الجامعي أو الأكاديمي (١١) •

وعلى العكس من ذلك فإن الهدف العلمي في المؤسسات الصناعية ليس تطور أو تقدم المعرفة ولكن العائد الذي ينتظره العالم مقابل عمله بما هو المال والمكانة وليس عائدا معرفيا في المهنة. ومن ثم اختلفت المعايير الموجهة للعلم التطبيقي في المجالات المختلفة عن تلك الموجهة للعلم البحت •

ولكن العلم التطبيقي بارتباطه ارتباطا مباشرا بالإنسان فلا بد وأن يكون للقيم غير المعرفية دورا فيه • فما يقال من أن العلم يجب أن يكون نزيها وموضوعيا وحايديا ولا يتحقق له ذلك إلا بأن يكون فارغ القيمة ( الاجتماعية والأخلاقية ) Value Free ولا يؤخذ في الحسبان سوى القيم المعرفية فقط قد يكون متفقا مع العلم البحت وليس مع العلم التطبيقي • فلقد أدى نشأة مشكلات أخلاقية عن اتصال العلم بالصناعة إلى ضرورة الأخذ بالقيم غير المعرفية كموجه أساسي للعلم • وعلى أية حال فإن معظم فلاسفة العلم أصبحوا يدركون أهمية القيم غير المعرفية ، ولا توجد سوى قلة منهم هي من تكرر دورها في العلم (١٢) •

### ٣- استخدام البشر كموضوعات للتجريب العلمي :

التجريب الإنساني يعني استخدام كائنات بشرية كموضوعات للتجريب لأغراض عديدة من بينها إيجاد علاج خاص لأمراض مصابين بها أو لخير البشرية بصفة عامة أو من أجل تقدم المعرفة العلمية (١٣) •

وفيما مضى لم تكن الأبحاث تمارس على البشر وذلك تطبيقا لما جاء في قسم أبو قراط (٤٦٠ - ٣٥٧ ق م •) الذي أكد على الامتناع عن كل شيء مؤذ أو ضار للمرضى وعمل كل

شئ ذي منفعة لهم . وطالما أن التجارب الطبية يمكن أن تكون ضارة وليست

بهذات فائدة فإن هذا التقليد تجنب التجريب على البشر .

ولكن مع بداية القرن العشرين استخدم البشر كموضوعات للتجريب بغرض اختبار فعالية أدوية أو علاجات جديدة ، ولم تكن ثمة قواعد أخلاقية تحكم مثل هذه التجارب . ولنجد مثالا على مثل هذه التجارب ما قامت به كل من الولايات المتحدة الأمريكية وبريطانيا من إخضاع المستخدمين في القوات المسلحة للغازات السامة الخطرة كي يتم اختبار فاعلية الأسلحة الكيميائية وتطوير وسائل الدفاع ضدها . ولقد أبان روب ايفانز Rob Evans الصحفي بجريدة الجارديان

Guardian عن أنشطة الإنجليز في مركز بورتون داون Porton Down

للأبحاث الجيولوجية والكيمائية في مؤلفه ( ١٤ ) :

Gassed : British Chemical Warfare Experiments on Humans at  
Down "Porton ( ٢٠٠١ )

وكشف ايفانز الكثير عن برنامج الحرب الكيميائية ، فبعد أن استخدمت ألمانيا أسلحة كيمائية أثناء بدايات الحرب العالمية الأولى قام مركز بورتون داون بإجراء اختبارات على البشر استمرت حتى عام ١٩٨٩ . وأثناء هذه الفترة تم إخضاع ٣٠ ألف جندي لجرعات خطيرة من غاز الخردل والغازات المسيلة للدموع وغاز الفوسجين Phosgene وأيضا المادة المخدرة إل إس دي

L S D في البداية اعتقد علماء بورتون داون أن الاختبارات ضرورية لاحتمال التوصل إلى فائدة يمكن أن يزودوا بها القوات المسلحة أثناء الحرب ؛ كما أن الكثيرين من المتطوعين الأوائل هم من باحثي بورتون داون أنفسهم لكن في منتصف عام ١٩٢٠ تقريبا كان معظم موضوعات التجريب من رجال القوات المسلحة . ولم يكن كثير من الأفراد — الخاضعين للتجارب — على علم بطبيعة الاختبارات الفسيولوجية التي تطوعوا لها . ولم تكن تنفذ الموافقات العلنية التي يجب أن يقدمها المتطوعون كما لم تكن هذه التجارب تحمل المعايير الأخلاقية .

حقيقة تثار التحقيقات الآن في مثل هذه التجارب ، ففي عام ١٩٩٩ قام البوليس في Wiltshire — حيث يقع مركز بورتون — بفتح تحقيق في قضية رونالد ماديسون Ronald Maddison الطيار المتوفي بعد مساهمته في تجارب غاز الأعصاب عام ١٩٩٣ . كما يتم التحقيق كذلك في الادعاءات التي مؤداها أنه تم خداع المستخدمين في تجارب كيميائية حيث لم يخبروا بحقيقة هذه التجارب وتم إيهامهم بأنهم متطوعون لبحث في علاج الزكام .

الواقع أن معظم تجارب بورتون تمت قبل إعلان ميثاق نورمبرج Nuremberg Code عام ١٩٤٩ الذي قدم معايير عالمية للأخلاق تحكم التجارب على البشر . إلا أن الشئ المؤسف أن هذه الأبحاث استمرت حتى بعد تناول الأخلاقي للتجريب على البشر . فرغم علم الباحثين بميثاق نورمبرج وبضرورة الحصول على الموافقة العلية من موضوعات التجريب إلا أنهم لم يقدموا للموضوعات معلومات كاملة حتى يمكنهم الاختيار . ولقد بررت مثل هذه المحاولات الأخلاقية أنها لمصلحة الأمن القومي أو أن مصلحة الغالبية تفوق مصلحة الأقلية في الأهمية .

ولقد قدم ميثاق نورمبرج مجموعة من القواعد الموجهة للبحوث المستخدمة البشر كموضوعات للتجريب حتى يمكن التغلب على ما ينشأ عنها من مشكلات أخلاقية وأهم قواعد هذا الميثاق هي (١٥) .

١ — الموافقة المعلنة : يمكن استخدام البشر في الأبحاث فقط إذا ما قدموا موافقة معلنة وإرادتهم .

٢ — القيمة الاجتماعية : يجب ان يتوقع للنتائج أن تكون ذات نتائج مثمرة للفئات المريضة في المجتمع .

٣ — الصحة العلمية : فيجب أن تكون التجارب متسمة بالصحة العلمية ومصممة جيدا ويأشرف علماء مؤهلين جيدا .

٤- علم الإيذاء : لالتجري تجارب يكون من المحتمل أن تؤدي إلى الموت أو الإيذاء  
• فيجب على الباحث اتخاذ خطوات تقلل المخاطر والآلام •

٥- الإفاء : يكون للشخص موضوع البحث الحق في إيقاف التجريب عليه لأي  
سبب • كما أن الباحث يجب أن ينهي التجريب إذا كان في استمراره إفضاء إلى  
موت أو ضرر •

وكتيجة لاستمرار المناقشات حول أخلاقيات التجريب على البشر تم إضافة  
مجموعة من المبادئ:

٦- الخصوصية : يجب أن يحمي الباحثون خصوصية وثقة موضوعات البحث •  
٧- فئة الناس المعرضة للخطر : يجب أن يتخذ الباحثون احتياطات خاصة لحماية  
الموضوعات الذين تكون موافقتهم العلنية عرضة للشبهة مثل الأطفال أو البالغين  
غير المتعلمين أو المتخلفين ذهنياً أو الفقراء •

٨- العدل : يجب تحري العدل عند اختيار موضوعات للمشاركة في التجريب  
٩- الإشراف : يجب أن يستمر الباحث في الإشراف على التجارب حتى يحدد إذا  
ما كانت الفائدة تفوق أهمية عن المخاطرة •

ومع ذلك نجد أن الكثيرين من الباحثين وقد كسر هذه القواعد من أجل  
المعرفة العلمية مثلما ورد في المثال السابق ذكره عن تجارب الأسلحة الكيماوية ؛  
وبريرهم من الناحية النفعية أن المجتمع قد يجني فائدة عظيمة من التجارب التي  
تنتهك حقوق وكرامة قلة من الناس • ومن ثم قد يوجد تعارض بين إنتاج نتائج  
جيدة للمجتمع وبين حماية الأفراد •

ولقد انقسم المفكرون فيما يخص التجريب على البشر بين مؤيد ومعارض •  
فمن يؤيد التجريب على البشر يعتبر أن له مبرراته طالما أن التجارب يمكن أن  
تساعد في تقدم المعرفة العلمية أو تساعد البشرية بطريقة ما • وأنه يمكن استخدام  
المدعين في السجون والمصحات العقلية الراغبين في المساهمة لمساعدة البشرية •

ومن ثم يمكنهم التكفير عن جرائمهم السابقة أو عن كونهم غير ذوي فائدة . ويمكن تقديم مقابل لهم كالغفر أو وضع معيشي أفضل كتحفيز لهم (١٦) .

وهناك من يرفضون التجريب على البشر ويلهبون إلى القول بعدم إعطاء العلم تفويضا مطلقا لأداء التجارب على موضوعات إنسانية . ويرون أن الاستثناء الوحيد لمثل هذا النوع من التجارب إنما تكون الملاذ الأخير لمن تجرى عليه التجارب وهذا يعني أن الأمل الوحيد لمعالجة من سيخضع للتجربة . وتنتع هذه الفئة أيضا إجراء تجارب على كائنات بشرية لا تكون مؤهلة ذهنيا للموافقة مثل الأطفال أو مودعي السجن والمصححات وفي حالة إذا ما كان ولا بد من إجراء تجارب على موضوعات إنسانية فإن من الضرورة أن تتسم هذه التجارب بالأمان ولا تتضمن مخاطر خطيرة تؤدي إلى الضرر أو الموت .

والحقيقة أن المعارضين للتجارب على موضوعات إنسانية ينطلقون من أسس أخلاقية ، أما المؤيدون لمثل هذه التجارب فإن مبررهم الأساسي هو المنفعة العامة .

واعتقد أن المنفعة العامة يجب ألا تكون على حساب إيذاء أحد حتى لو كان قلة . فالمنفعة العامة تعني مراعاة الآخرين ولو كانوا قلة وليس معناها التضحية ببعض من أجل الباقين .

#### ٤ - السرية وحقوق الملكية الفكرية :

بينما يكون العالم في المؤسسات الأكاديمية حرا في اتخاذ قراراته بنفسه بشأن موضوعات الأبحاث ولا يخضع في ذلك إلا لمشورة المجتمع العلمي نجد العكس من ذلك عندما يعمل في مجال الصناعة أو المؤسسات العسكرية . فالعمل العلمي في هذه المجالات الأخيرة يكون من خلال أوامر تمر من أعلى إلى أسفل .

فالبيروقراطية هي التي تحكّم العمل في المجالات الصناعية حيث تحديد موضوعات البحث وعدد ساعات العمل وإسناد العمل ، كل ذلك يخضع لتحكم إداري غير علمي (١٧) .

ولعل من أهم المشكلات الأخلاقية المثارة في هذا المجال هي ( السرية ) فالمؤسسات الممولة للبحوث تتحكم في الملكية الفكرية من خلال براءات الاختراع Patents والعلامات التجارية أو ما يسمونه بأسرار الصناعة . وتحصر هذه المؤسسات على السرية في نتائج الأبحاث كي تحمي أبحاثها من أن تعرف قبل الحصول على براءة الاختراع . حيث أن براءات الاختراع تمكن الأفراد أو المؤسسات من تحقيق الربح عن الكشف العلمي مقابل الإعلان عن نتائج هذا الكشف . ورغم أن براءات الاختراع تشجع على الكشف عن المعلومات إلا أن تلك المؤسسات تبقى على سرية نتائج أبحاثها كي تضخم من عوائد لها (١٨) . وغالبا ما يوقع العلماء العاملون في هذه المؤسسات عقودا بالتنازل عن حقوق الملكية الفكرية مقابل توظيفهم أو مقابل مبلغ من المال يدفع عن كل سلعة مباعية من اختراعهم أو بالتعويض بشكل آخر (١٩) .

يكون الحرص على السرية في العلم الصناعي مؤديا لزيادة عوائد المؤسسات إلا أن هذه السرية تتعارض مع أحد أهم معايير العلم وهي العلانية ومن ثم فإنها قد تضعف من تقدم المعرفة العلمية .

والحقيقة أن السرية وحقوق الملكية الفكرية للعلم لم تتواجد إلا بدخول جانب اقتصادي وربحي في العلم . فالشركات الخاصة والمؤسسات قول الأبحاث العلمية من أجل أن يكون الناتج ملكا لها ويعود بالتالي بالربح عليها ، ولقد وضعت قوانين حماية الملكية الفكرية حتى يمكن لأي مبدع التمتع بنتائج عمله . ولكن قوانين الملكية الفكرية أثارت مشكلات أخلاقية إذ كيف يمكن الملائمة بين الملكية الفكرية ومصلحة المجتمع وخاصة إذا كان في مجال حيوي مثل مجال صناعة الدواء .

فشركات الأدوية لها حق الملكية الفكرية نظير ما تتكلفه من دعم مادي للأبحاث إلا أنها قد تضع أثمانا باهظة ( تفوق بكثير القيمة الفعلية لتحقيق أقصى ربح ممكن ) لأدوية يكون أفراد المجتمع في حاجة ماسة لها مثل أدوية مرضى السرطان والإيدز . ولقد تم إثارة هذه المشكلات مؤخرا في الصحف . ومثال ذلك ما نجده في رسالة من الصحفي السوداني عمر مجذوب الخطيب إلى رئيس تحرير جريدة الخليج بعنوان " شركات الأدوية وصناعة الأمراض في جنوب أفريقيا (٢٠) واعتبر هذه المشكلة " نموذجاً مثاليا لطبيعة المنازعات في عصر العولمة " بينما نعتبرها مشكلة ناتجة عن عدم الأخذ في الاعتبار للقيم غير المعرفية ( الاجتماعية والأخلاقية ) في العلم التطبيقي وخاصة في مجال صناعة الدواء الذي يتوقف عليه حياة المرضى بأمراض خطيرة كمرض الإيدز . فكان نتيجة براءات الاختراع وحقوق الملكية الفكرية أن قامت شركة جلاسكو سميت كلارين البريطانية وهي أكبر منتج لعقاقير الإيدز بوضع أسعار باهظة لثل هذه العقاقير حققت من خلالها مضاعفة أرباحها ، وحيث أن أدوية الإيدز تكلف المريض من ١٢ إلى ١٥ ألف دولار فإنها تفوق إمكانية الكثيرين من المرضى . إن عدد مرضى الإيدز في جنوب أفريقيا يصل إلى ٤٧ مليون من رعاياها وحيث الغالية منهم لا تستطيع أن تتحمل تكلفة العلاج فإن حكومة جنوب أفريقيا لم تقيد بحقوق الملكية الفكرية وتبنت قانونا يتيح لها إنتاج واستيراد أدوية الإيدز دون التقيد بالعلامات التجارية حتى تكون بأسعار في متناول رعاياها . وهذا ما اعتبرته شركات صناعة الأدوية تعدينا على حقوق الملكية الفكرية وعلى حق المرضى في التداوي بأدوية جيدة . ولولا أن قامت منظمة أوكسام البريطانية بمجهود كشف من خلالها أرباح شركة جلاكسو سميت كلارين ( وبذلك كشف عن أزمة أخلاقية للرأي العام) لم تكن شركة جلاسكو وشركات أخرى أن تسحب دعوى رفعها ضد حكومة أفريقيا . هناك من يعتبر أن قانون حماية الملكية الفكرية ضروريا من أجل تشجيع الإبداع والأبحاث العلمية

لأن استباحة حقوق الملكية الفكرية سيعرّب عليه إحجام الشركات عن تمويل الأبحاث العلمية أو الاستثمار فيها . وينهب زياد هاء الدين في مقاله " بين حماية المتكر ومصلحة المجتمع التوازن

الصعب في قانون الملكية الفكرية " إلى أن حل هذه المشكلة يكون "تقييد ما يلزم أن يصاحب إصدار قانون حماية الملكية الفكرية من تشريعات مكملة له بشأن تشجيع التماس ومنع الاحتكار وحماية المستهلك من الاستغلال " (٢١) .

إذن لا بد أن يكون للقيم غير المعرفية ( الاجتماعية والأخلاقية ) دورها في تحجيم الاستغلال الناشئ عن استخدام الملكية الفكرية للعلم وبخاصة في مجال صناعة الدواء .

#### • — دور القيم غير المعرفية في خطوات البحث العلمي :

إن الشعار الموجه للعلماء هو أن البحث العلمي يجب أن يكون نزيها وموضوعيا ولا يتحقق له ذلك إلا بأن يكون فارغا من القيمة Value Free ) الاجتماعية والسياسية والأخلاقية ( . فالقيم المعرفية فقط هي الموجه للباحث في الخطوات الداخلية للعلم من اختيار المنهج وجميع تصنيف البيانات وتفسير هذه البيانات أما القيم غير المعرفية ( الاجتماعية والأخلاقية ) فلا يكون لها دور إلا لسي ثلاثة مواضع : —

١ — اختيار المشاكل الواجب بحثها .

٢ — استخدام المعرفة الطوعية في المجتمع .

٣ — اختيار الوسائل المنهجية ( وذلك مثلا عند استخدام البشر

كموضوعات للتجريب )

فالقيم غير المعرفية — في المجالات الثلاث السابقة — هي الموجه للاختيار وليس للفوائد المعرفية المحتملة دور في ذلك . فكما سبق ورأينا فإن إجراء



التجارب على البشر بدون موافقتهم يعد غير أخلاقي حتى وإن كان سيحقق تقدماً في المعرفة العلمية .

ولكن الحقيقة إن شعار العلم الفارغ من القيم قد يكون ملائماً في مجال العلم البحت

Pure Science أي عندما لا يكون في مجال العلم التطبيقي الذي يؤثر على المجتمع وأفراده .

ولقد ثبت من الدراسة القيمة التي تمت على أيدي هير دوجلاس Heather Douglas أنه من الضروري أن يكون للقيم غير المعرفية دور في المراحل الداخلية للعلم مثلها في ذلك مثل القيم المعرفية (٢٢) .

تقوم هذه الدراسة على ما سبق وأثبت هيمبل Hempel من وجود ما أسماه بالمخاطرة الاستقرائية في العلم وهي ما تعني المخاطرة في قبول أو رفض الفروض . ولقد برهنت هذه الدراسة على وجود هذه المخاطرة في كل المراحل الداخلية للبحث العلمي مما يستلزم ضرورة أن يكون للقيم غير المعرفية دور في جميع هذه المراحل .

تقع المخاطرة الاستقرائية Inductive Risk عندما يكون هناك اختيار منهجي للمستوى الملائم من أجل الدلالة الإحصائية في بحث ما يستلزم هذه المخاطرة نتائج غير معرفية . ولقد أثبتت الدراسة المشار لها أفنان الاستدلال المطلوب لعمل اختيار واضح وحتمي لمستوى الدلالة الإحصائية في الدراسات الخاصة بعلم السموم يكون للقيم غير المعرفية دور في هذا الاختيار المدروس لمستوى الدلالة الإحصائية يتطلب من الباحث أن يتخذ في الاعتبار نوع الأخطاء الذي يرغب في التسامح فيه . وبالنسبة لأي اختيار فمن الحتمي أن يقوم الباحث بتوازن ملائم بين تخطين من الخطأ : إيجابيات خاطئة False Positives ومسلبيات خاطئة False Negatives .

تحدث الإيجابية الحاطنة عندما يقبل الباحث الفرض على أنه صادق وهو ليس كذلك . بينما تحدث السلبية الحاطنة عندما يرفض الباحث الفرض باعتباره خطأ وهو ليس كذلك . وتغير مستوى الدلالة الإحصائية بغير التوازن بين الإيجابية الحاطنة والسلبية الحاطنة . إذا أراد الباحث أن يتحاشى المزيد من السلبية الحاطنة وقبول مزيد من الإيجابية الحاطنة فعليه أن يخفض المعيار للدلالة الإحصائية . وإذا أراد الباحث من جهة أخرى أن يتجنب الإيجابية الحاطنة فعليه أن يرفع مستوى الدلالة الإحصائية . بالنسبة لأي اختبار تجريبي لا يمكن للباحث أن يخفض التمثيل من الخطأ بل يمكنه فقط عمل تناوبات من الواحد للآخر .

في دراسات حيوانات المعامل تستخدم الاختبارات للدلالة الإحصائية لتحديد متى يكون رد فعل الحيوانات المعرضة للخطر أو المعطاة جرعة ذات دلالة مختلفة عن الحيوانات الضابطة أو غير الآخذة للجرعة . فإذا كان هناك رد فعل ذات دلالة مختلفة بين الحيوانات المعطاة الجرعة وتلك الضابطة فإن هذا الاختلاف يسند إلى الجرعة المعطاة للحيوانات . وتكون المقارنة الإحصائية بين المجموعتين ضرورية للدراسات الخاصة بمرض السرطان . وعادة ما يكون كل من الحيوانات الخاضعة للبحث والحيوانات الضابطة معرضين لسرطان ما .

وما يجب أن يحدد هو إذا ما كانت الحيوانات الخاضعة للبحث تظهر سرطاناً ذا دلالة أكبر من الحيوانات الضابطة . و فقط عندما يكون معدل سرطان المجموعة الخاضعة للبحث مختلفاً بدلالة عن معدل سرطان المجموعة الضابطة فإن ذلك يعتبر نتيجة صادقة للجرعة ، وهكذا فإن وضع معيار للدلالة الإحصائية سيؤثر على ما يعتبر رد فعل ناتج عن إعطاء الجرعة . كلما كانت معايير الدلالة الإحصائية أدق كلما كان الاختلاف أكبر بين المجموعتين . تؤدي المعايير الأدق إلى إنقاص في معدل الإيجابية الكاذبة وزيادة معدل السلبية الكاذبة . من جهة أخرى إذا كان المعيار للدلالة الإحصائية غير

صارم فإنه سيؤدي إلى اختلاف طفيف في معدلات السرطان بين المجموعتين ويسند ذلك إلى نظام الجرعة ؛ وهذا ما يزيد من احتمالات الإيجابيات الكاذبة ويخفض من احتمالات السليبات الكاذبة .

من أجل اختبار الأضرار المحتملة للكيماويات الضارة بيئيا فإنه يتم استخدام نتائج دراسات حيوانات المعامل ليحدد إذا ما كان للكيماويات تأثير خاص أي تحديد رد الفعل بالنسبة للتأثير الكيماوي ثم تقدر النتائج استقرائيا لأفراد البشر وتستخدم هذه النتائج لتضع المعايير المنظمة للكيماويات .

ومن ثم إذا كان هناك دراسة لأحد المواد الكيماوية لمعرفة إذا ما كان له تأثير ضار أم لا فإن ارتفاع عدد الإيجابيات الكاذبة في هذه الدراسة سيعني أن هذه المادة تسبب ضررا أكبر للحيوانات عما هي تسببه بالفعل . وبالتالي فإن الإيجابيات الكاذبة تؤدي إلى تنظيم للكيماويات أكثر صرامة عما هو مطلوب . بينما تؤدي زيادة السليبات الكاذبة إلى تنظيم أقل صرامة عما هو مطلوب . التنظيم الأكثر صرامة يمثل تكلفة عالية للمصانع بينما يمثل التنظيم الأقل صرامة ضررا للصحة العامة . وبالتالي فإن تقدير هذه النتائج يتطلب مشورة القيم غير المعرفية لتقرر أيهما نخشأ التكلفة الباهظة للمصانع أم الصحة العامة ؟ ومن ثم فإن للقيم غير المعرفية دور في اختيار النهج .

أما مرحلة جمع وتصنيف البيانات في دراسة من هذا النوع فإنها تتم بعدما تشرح أنسجة وأعضاء الحيوانات المعطاة جرعات كيماوية ثم يقوم العالم بتقييم هذه الشرائح . وبالنسبة لتقييم الشرائح لا يكون هناك يقين تام إذا ما كانت الأحكام النهائية صحيحة أم لا ومعنى ذلك وجود المخاطرة الإستقرائية مما يستلزم ضرورة تقييم نتائج الخطأ المحتمل .

فهناك شرائح تكون موضع خلاف ، هل هي سرطانية أم لا ؟ فإذا حكم العالم على الشرائح موضع الخلاف على أنها ليست سرطانية فإنه يؤكد بذلك إيجابيات كاذبة قليلة بينما تكون السلبيات الكاذبة كثيرة وبالتالي سيحكم بنسبة ليست مرتفعة لما تسببه المادة الكيماوية من أضرار مما يؤدي إلى تنظيم أقل لها . وهذا ما سيكون نتيجة الضرر بالصحة العامة . أما إذا حكم العالم على الشرائح موضع الخلاف بأنها سرطانية فإن هذا الحكم يعني زيادة الإيجابيات الكاذبة وبالتالي سيكون هناك تنظيم أكثر صرامة للمادة الكيماوية مما يؤدي إلى حماية الصحة العامة . ومن ثم فإنه طالما توجد مخاطرة استقرائية في اختيار البيانات فعلى الباحث أن يحدد أي نسوع من المخاطرة يمكنه قبوله . وبما أن بعض نتائج المخاطرة يكون غير معرفي فإن القيم غير المعرفية تكون ضرورية في توجيه الحكم على البيانات .

كما أن المخاطرة الاستقرائية في تفسير ووصف البيانات تؤدي إلى نتائج غير معرفية ، فالانحياز إلى تفسير مغالى فيه أو تقدير بخس للنمو السرطاني في الشرائح سيكون له أثره في إظهار مدى خطر المادة الكيماوية . فالقرار فيما يخص أي البيانات يحفظ بها وأيهما يستبعد لعدم الاعتماد عليه يتضمن مخاطرة الخطأ . ومع وجود هذه المخاطرة تكون الضرورة للأخذ في الاعتبار للنتائج المعرفية وغير المعرفية للخطأ .

فالدور المطلوب للقيم غير المعرفية في النهج العلمي دور ليس مباشرا وإنما من خلال اعتبار نتائج خطأ . وهذا الدور وإن كان غير مباشر إلا أنه ضروريا في الأبحاث التطبيقية ذات التأثير على المجتمع

## ٦ - الخلاصة :

يتضح لنا مما سبق أن العلم التطبيقي قد أدى إلى تغير في العديد من القيم العلمية المتعارف عليها ، كما وأنه قد أثار العديد من المشكلات المتعلقة بالقيم غير المعرفية ( الأخلاقية والاجتماعية ) .

لم يكن هناك استخدام للبشر كموضوعات للتجريب إلا أنهم يستخدمون في البحوث العلمية الآن . ورغم وضع ميثاق نورمبرج المنظم لهذا الاستخدام إلا أنه لا يحترم من قبل بعض الباحثين ، ولذلك لا بد من وضع تشريعات صارمة بما يحفظ للإنسان قيمته وكرامته .

وأيضاً لقد كانت العلانية لنتائج الأبحاث العلمية من المعايير المتفق عليها فأصبحت السرية وما أدت اليه من حقوق الملكية الفكرية هي التي تحكم العلم التطبيقي .

ولا بد من وضع تشريعات تحد من استغلال واضرار أفراد المجتمع نتيجة استخدام حقوق الملكية الفكرية وخاصة في المجالات الحيوية كصناعة الدواء . وتكون القيم غير المعرفية هي الموجه في ذلك .

وأخيراً فإنه لم يكن للقيم غير المعرفية دور في العلم الداخلي أي في خطوات البحث العلمي إلا أنه باتصال العلم بالمجتمع وتعلق نتائجه بالبشر أصبح من الضرورة بمكان أن يكون للقيم غير المعرفية دور في العلم الداخلي عندما يكون لنتائجه أثر على أفراد المجتمع.

## الحواشي والمراجع

- (١) Guishiani, J.M., Methodological problems of science and the evolution of human needs, in : Forecasting and human needs: trends, methods and message, Augusto Forti (ed.), Unesco, Paris, ١٩٨٤, p. ٢٩.
- (٢) يورجين هابرماس ، التقنية والعلم كأيدولوجيا ترجمة د إلياس حاجوج ، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٩٩، ص ١٠٢.
- (٣) . Resnik, D.,B., The ethics of science, An introduction, Routledge, London, ١٩٩٨, p. ١٥٥.
- (٤) هابرماس ، التقنية والعلم كأيدولوجيا ، ص ١٢٨
- (٥) Resnik, D.,B., The ethics of science, p. ١٥٦
- (٦) Blume, S.S., Toward A Political Sociology of Science, New York, ١٩٧٤, P. ٩٠. The free press, (
- (٧) المراجع السابق ، ص ٩٢
- (٨) المرجع السابق ، ص ٤٦
- (٩) المرجع السابق ، نفس الموضوع
- (١٠) المرجع السابق ، ص ٤٧
- (١١) المرجع السابق ، ص ٦٥
- (١٢) Pinnick , C.L., Feminist Epistemology: Implication in: Philosophy of Science, for philosophy of Science, Vol.٦١, N. ٤, December, ١٩٩٤, P. ٦٥٠.

**Thiroux, J.P., Ethics: Theory and practice, (١٣)**  
**Macmillan publishing Company, United states of America,**  
**third ed. ١٩٨٦, p. ٣٠٨. .**

**Isenberg, D., Isenberg reviews "Gassed: British (١٤)**  
**Chemical Warfare Experiments on Humans at Porton**  
**Down" by Rob Evans, in : Bulletin of the Atomic Scientists,**  
**Chicago, may, June ٢٠٠١, Vol. ٥٧.**

**Resnik, The Ethics of (١٥)**

**Science, p.p. ١٣٣, ١٣٤.**

**Thiroux, (١٦)**

**J.P.; Ethics, P. ٣٠٩.**

**Blume, S.S., Towards a political sociology of science, (١٧)**  
**p. ٩٢.**

**Resnik, D.B., The Ethics of Science, P. ١٥٧ (١٨)**

(١٩) المرجع السابق ن ص ١٥٦ .

(٢٠) جريدة الخليج ، العدد ٨٠١٥ ، ٢٩ إبريل ٢٠٠١ م

(٢١) جريدة الخليج ، العدد ٨٠٢٤ ، ٨ مايو ٢٠٠١ -

**Douglas, Heather, Inductive Risk and Values in (٢٢)**  
**Science, in: Philosophy of science, vol. ٦٧, N. ٤, December**  
**٢٠٠٠, P.P. ٥٥٩-٥٧٩**





## الرضا الوظيفي

### لدى المرشدين والمرشدات في مدينة الزرقاء

د. عبد العزيز المعينة (\*)

#### مقدمة:

يعتبر الإرشاد النفسي والتربوي جزءاً لا يتجزأ من العملية التربوية بمختلف جوانبها و فاعليتها، فهو يساهم في تسيير العملية التعليمية وتحسين الأداء التربوي. كما يساعد الإرشاد في تنظيم الخبرات التعليمية والاجتماعية و الروحية والوجدانية والخلفية والسلوكية لدى الطلبة من خلال الخدمات الإرشادية التي يقدمها المرشد التربوي باعتبار الإرشاد عملية فنية و برنامجاً مدروساً ومخططاً و نتاج النهضة العلمية و الصناعية. وقد أصبح وجود المرشد التربوي ذو أهمية كبيرة متمشياً مع روح العصر وما ولكبه من ثورات ثقافية وتقدم تكنولوجي معقد، وأصبح هؤلاء المرشدون يقدمون خدماتهم إلى طلبة المدارس وأولياء أمورهم وإلى المعلمين وإلى المجتمع المحلي الذين هم جزء لا يتجزأ منه.

ولما كان الإرشاد مهنة مثل باقي المهن التي يتعرض فيها إلى بعض المشكلات والعوائق، فقد اهتم الباحثون و العاملون في مجالات علم النفس الاجتماعي و الإرشاد المهني بتلك المشكلات، فقد أشارت إحدى وثائق اليونسكو (كما تشير عامودي، ١٩٩٢) أن الإرشاد النفسي يعاني وبدرجة متفاوتة من العديد من المشكلات، من بينها عدم التقبل من قبل المعلمين والسلطات المسؤولة عن تسيير النظم التعليمية، كما يعاني من النقص في توفير القاعدة النظرية لهذه المهنة، وعدم توافر الموارد المادية. ويمكن لبعض هذه المشكلات أن تؤثر سلباً في فاعلية المرشد و في أدائه وفي إقباله على عمله وفي حبه لعمله أو حتى في

١. أستاذ أصول التربية المساعد- بكلية المعلمين في الإحصاء.

رضاء عن عمله. فالرضا الوظيفي يؤثر سلباً أو إيجاباً في نفسية المرشد، فعندما يكون المرشد راضياً عن عمله يزداد حماسه وأدائه الجيد لمهنته ويزداد تفاعله مع المسترشدين ويمكن رد عدم رضا المرشد عن عمله وكما تشير دراسة جنتليني (Gentilini, ١٩٨٢) إلى طبيعة عمله وإلى ضغط من الإدارة ومن العبء الزائد للدور الذي يقوم به، وعدم مشاركته في اتخاذ القرار مع المسؤولين بالنسبة للمسائل التي تخص الإرشاد، وإلى الوقت الذي قد يقضيه للمرشد في بعض الأعمال الكتابية ومن إزدياد إعداد الطلبة. وتشير دراسة فورني وزملائه (Forney et al, ١٩٨٢) أن عدم رضا المرشدين عن عملهم جاء من عدم قدرة المرشدين على الإبداع في عملهم، وإلى تشاؤمهم حول مستقبلهم المهني وإلى الإثناك العاطفي والجسدي الذي يعانون منه وإلى نظام الإدارة المتسلط. وقد جاء الاهتمام بالرضا الوظيفي من قبل العاملين في مجال العلوم الإنسانية والاجتماعية نتيجة الاعتقاد بأن العاملين للراضين عن عملهم هم أكثر إنتاجاً من غير الراضين.

وقد كان للدراسات الكثيرة التي أجريت في مجال الملوك الإنساني في الإدارة أثر كبير على اهتمام الإدارة بالجانب المعنوي، وبخاصة في مجال إدارة الأفراد، وإدارة شؤون الموظفين حيث تركز اهتمام الإدارة في الماضي على أداء الأفراد دون الاهتمام بدرجة رضاهم عن عملهم، بينما اهتمت الدراسات الحديثة في الإدارة بالتعرف على وجهات نظر الأفراد ومدى إحصاسهم بالرضا الوظيفي (عائش، ١٩٨٦).

ويعد مفهوم الرضا الوظيفي من المفاهيم التي يختلف المختصون في تعريفه. وعلى الرغم من تعدد المصطلحات التي استعملت في التعبير عن الرضا الوظيفي، إلا أن معظم التعريفات ترى أنه يعتمد على مشاعر الفرد نحو عمله، وعلى قدرة العمل على إشباع الحاجات الأساسية للفرد، كما أنه يقوم على فكرة الانسجام بين قيم الفرد وحاجاته، وبين طبيعة العمل ومتطلباته، وأن

توقعات للفرد عن عمله هي المسئولة عن تحديد الرضا الوظيفي (شموط، ١٩٩٤).

ويرى لوك ( ١٩٧٦ , locke ) أن الرضا الوظيفي حاله شعور ايجابية سارة عن إطراء للعمل أو خبرة الشخص في العمل. و بشكل عام يشير المفهوم إلى مظاهر مختلفة من العمل الذي يؤثر في مستويات رضا شخص ما، هذه المظاهر تتضمن عادة مواقف تجاه الراتب، وشروط العمل، والزملاء، و المدير، وتوقعات الدور، وطبيعة العمل نفسه، ويرى كذلك أن الرضا الوظيفي يبنى من مواقف العمل نفسه، وأنه - أي الرضا - ليس مزاجيا بطبيعته أي أنه حاله ايجابية أو سارة ثابتة تكتمب من خلال التجربة ويتطور الرضا من خلال التجارب والمعلومات المستقاة من الآخرين في العمل ويتأثر كذلك بكان العمل ووظيفة الفرد نفسه.

وقد قدم اوسيبو ( Osipow , ١٩٨٢ ) معادلة لربط الرضا الوظيفي بنتائج العمل على أساس للدرجة التي يسمح بها ناتج العمل للفرد ليحصل ويرضي ويشبع قيم مهنية معينة، بمعنى أن الإنجاز يتعلق بالرضا الوظيفي، أي أن الإنجاز الجيد هو السبب الرئيسي في وصول الفرد إلى قيم مهنية معينة . ويعرف المشعان (١٩٩٢) للرضا الوظيفي بأنه درجة إشباع حاجات الفرد ويتحقق هذا الإشباع من عوامل متعددة، منها عوامل خارجية (كبيئة العمل) وعوامل داخلية (العمل نفسه الذي يقوم به الفرد )، وتلك العوامل من شأنها أن تجعل للفرد راضيا عن عمله راغبا فيه مقبلا عليه دون تنمر ومحققا لطموحاته ورغباته وميوله للمهنية ومتناسبا مع ما يريده الفرد من عمله وبين ما يحصل عليه في الواقع أو يفوق توقعاته منه، ويشير هوبوك ( Hoppok , ١٩٧٦ ) إلى مفهوم الرضا الوظيفي بأنه شعور عام (حب أو كره) للعمل نفسه، وإن لرضا الوظيفي مرتبط بإشباع الحاجات، فيصب للدرجة التي يستطيع للفرد أن يجد فيها مهنة مناسبة لإشباع حاجات أكثر فإن الفرد سيكون أكثر أو أقل رضا عن عمله. وقد وصفه سميث وزملاؤه (كما جاء في: Gregory , ٢٠٠٠ )

بأنه- أي الرضا الوظيفي - استجابة عاطفية ناتجة عما يعتبر عادلاً ومقبولاً عند مقارنته بما يمارس بالنسبة للعامل.

ويعرف ارمسترونج واندرسون الرضا الوظيفي (كما جاء في: Jennifer, 1996, & Gareth ) بأنه عبارة عن بناء معرفي ينظم ويلخص مجموعة المشاعر والأفكار التي تنتج عن خبرة العمل الفعلية لوظيفة معينة، والرضا الذي يعتبر متعلق بوظيفة معينة ينظم اعتقادات ومشاعر الناس حول طبيعة العمل أو الوظيفة كاتجاه مهم لخبرة العمل .

ويرى هوبيكنز ( Hopkins , 1983 ) أن الرضا الوظيفي محصلة لمجموعة من الظروف النفسية والبيئية ، التي تدعو الفرد للقول بأنه راض عن عمله، وأن الرضا هو حاصل التفاعل بين حاجات الفرد المتغيرة باستمرار وإدراكه للمتنغير لوظيفته من ناحية وبيئة الوظيفة من ناحية أخرى .

لما هيربرت وزملاؤه ( Herbert et al , 1983 ) فيعتقدون أن الرضا الوظيفي يعبر عن مشاعر الفرد تجاه عمله ويعتمد على إدراكه لما تقدمه له الوظيفة ولما يجب أن يحصل عليه منها، وأنه كلما قلت الفجوة بين المشاعر وبين ما يحصل عليه من الوظيفة زاد الرضا الوظيفي لديه .

ويعرف جرونبرغ وول ( Grunberg & Wall , 1984 ) الرضا الوظيفي بأنه مجموعة من ردود الفعل الانفعالية التي ينتج عنها سلوك نفسي معين يقرب العامل من عمله أو يبعده عنه. وقد جاء جرونبرغ بتحديد ثلاثة أنواع مختلفة من الرضا الوظيفي وهي عوامل الرضا الخارجية، وتتصل بالعائدات المادية للعمل كالأجر، ويربط جرونبرغ هذا الرضا بتوقعات الفرد المتعلقة بقيمة وأهدافه. وعوامل الرضا الداخلية، وهي تلك المتبعة التي تأتي من انهماك الفرد في نشاط العمل وإحساسه بالإتجاز وإحساسه بقدراته من خلال إنجازهم. وعوامل الرضا المصاحبة، أي العوامل التي ترتبط بالظروف الفيزيائية والنفسية لعمل الفرد مثل نظافة المكان، والتهوية، والاستمتاع بزملاء العمل.

ويشير الشنوتلي ( 1972 ) إلى أن الرضا الوظيفي متعدد الأبعاد والجوانب ويتأثر بعوامل يعود بعضها إلى العمل ذاته، بينما يتعلق الآخر

بجماعة العمل وبيئة العمل المحيطة ومن الخطأ الاعتقاد أنه إذا زاد رضا الفرد عن جانب معين من العمل فإن ذلك يعني أنه راض بالضرورة عن بقية جوانب العمل، حيث قد نجد فرداً راض عن العلاقة مع الزملاء وليس راض عن الأجر أو ظروف العمل أو غيرها.

ويعتقد عاشور (١٩٨٦) أن للرضا يتكون من عدد من الاتجاهات والمشاعر نحو العمل والتي تعبر عن مدى الإشباع الذي يعتقد أنه يحصل عليه من عمله.

وكما كان اعتقاد الفرد ايجابياً كانت مشاعره ايجابية ودرجة رضاه عالية، كما تمثل درجة رضا الفرد سلوكاً كافياً بدخله أو تنعكس في سلوكه الظاهر.

### أهمية الرضا الوظيفي:

يمكن رد أهمية الرضا الوظيفي يتناول اثر الرضا الوظيفي عند الفرد على صحته البدنية وصحته النفسية، وتشير الدراسات ذات العلاقة أن عدم الرضا الوظيفي يعرض صحة الفرد العامل النفسية للخطر، وتشير دراسة عاشور (١٩٨٦) إلى أن الأفراد الذين لديهم قدره عالية على التكيف والذين يقتنعون بما يتاح لهم من اشباعات يكون رضاهم عن مهنتهم أعلى من الأفراد ذوي القدرة المحددة على التكيف، فاختلاف درجة التكيف والطموح بين الأفراد تساهم في تفاوت درجة الرضا الوظيفي.

وقد توصل كورن هاويز (كما جاء في: لغار، ١٩٨٦) إلى أن عدم الرضا يؤثر في صحة الفرد في نواحي الشعور بعدم الكفاءة وتقدير الذات المنخفض والمعاذاة من القلق والتوتر وعدم الرضا عن الحياة والروح المعنوية المنخفضة.

لما أهمية الرضا الوظيفي بالنسبة للمؤسسة فأنها تتمثل بالأكثر المرتبطة بالمؤسسة كالإنتاجية والتغيب وترك العمل. وهناك وجهة نظر أخرى كما ينكر دينس (Dennis, ١٩٩١) ترى أن الناس تنفع لعمل الأشياء التي يشعرون بأن

هناك احتمال حصولهم منها على المكافأة التي يستحقونها، وعندما يشعر العامل انه راض عن عمله، فهذا يعطي انطباعاً أن حاجاته قد أُشبعَت بحصوله على عمله، لذا فإن التنبؤ بدرجة عالية من الرضا قد يؤدي إلى التقليل من التغيب، لأن الأفراد الراضون محفزون للذهاب إلى العمل لأن حاجاتهم المهمة مؤمنة. ويشير جانيت وزملاؤه (Janet et al, ١٩٩٤) إلى أنه عندما يكون الأفراد غير راضين عن عملهم فهم يميلون إلى التظاهر بالمرض ويمكن أن يتركوا المؤسسة إلى وظيفة أخرى أكثر جاذبية، وعندما يكون الأفراد راضين عن عملهم فإنهم يواصلون على عملهم ويصبح ميلهم للبحث عن وظائف أخرى أقل. ويذكر ديجرين (كما جاء في: لغار، ١٩٨٦) أن عدم الرضا عن العمل يرتبط بشكل واضح مع بعض مظاهر العمل السلبية، بما في ذلك انخفاض إنتاجية العامل وتكدي أدائه، فالرضا عن العمل أو عكسه مؤشر على نسبة التغيب أو تركه العمل، فالفرد غير الراض يكون أكثر تغيباً، وأساء أداءه وأقل إنتاجية، فضلاً عن أنه موظف متكرر شكك يتطلب الكثير من الإشراف، ويعطي صورة سيئة عن العلاقات بين الموظفين، كما أنه أكثر نشراً للإشاعات وخلقاً للمشاكل وتعهداً للقيام بالأخطاء وإتلاف أدوات العمل.

#### أبعاد الرضا الوظيفي:

فيما يتعلق بأبعاد الرضا الوظيفي فيشير جانيت وزملاؤه (Janet et al, ١٩٩٤) أن للرضا الوظيفي أبعاداً تتمثل في سياسة المؤسسة للتنظيمية، والعلاقة مع الآخرين في إطار العمل والرضا بالعمل ذاته.

وينكر ستاودت (Staudt, ١٩٩٧) أن أبعاد الرضا الوظيفي تتمثل في فرص الترقية، وتحديد العمل، وعيب العمل، وتغيير العمل في المؤسسة.

وقد وجد بالون وزملاؤه (كما جاء في: Tolbert, ١٩٨٠) أن أبعاد الرضا الوظيفي تتمثل في الإشراف والعلاقات مع المشرف، والرواتب ومزايا المهنة، والاستعداد الطبيعي للمهنة والقدرة العامة، وعلاقة المهنة بالتحضير لها، والاهتمامات المهنية، وشغل الوظيفة.

## محددات الرضا الوظيفي:

يرى عبد الخالق (١٩٨٢) أن هناك محدّدات تسهم إسهاماً مباشراً أو غير مباشر في تحديد مدى الرضا الوظيفي، وقد اعتبر أن هناك ثلاثة عوامل محدّدة هي أولاً عوامل ذاتية تتعلق بالفرد نفسه من حيث قدراته، ومهاراته، ومستوى دافعيته، وقوة تأثير دوافع العمل لديه. وثانياً عوامل تنظيمية تتعلق بالتنظيم ذاته وما يسوده من أوضاع وعلاقات وظيفية ترتبط بالعمل والعامِل، ومن هذه العوامل الرضا عن نظم وأساليب وإجراءات العمل، والرضا عن العلاقة بالرؤساء والزملاء، والرضا عن ظروف وشروط العمل. وأخيراً عوامل بيئية وتأثيرها المنظمي على العامل، بالصورة التي تؤثر في رضاه عن عمله ومن هذه العوامل الانتماء الاجتماعي، ونظرة المجتمع إلى العامِل ومدى تقديره لدوره، وما يسود هذا المجتمع من أوضاع وقيم، كل ذلك يعكس تأثيره إيجاباً و سلباً على انتماج العامل وتكامله مع عمله.

## نظريات الرضا الوظيفي:

حاولت بعض النظريات تفسير الرضا الوظيفي، وفيما يلي موجز لأهم

هذه النظريات:

## نظرية ذات العاملين لغريد ريك هيرزبيرغ.

يرى هيرزبيرغ Herzberg أن لدى الناس مجموعتين من الحاجات والتي سماها بحاجات الصحة وحاجات الدافعية. وترتبط حاجات الصحة بظروف وبيئة العمل وهي عوامل خارجية تشمل للارتب وظروف العمل والأمن الوظيفي والعلاقة مع الزملاء والمشرفين وإن لم تلبى هذه الحاجات فقد لا يشعر الناس بالرضا الوظيفي (Statt, ١٩٩٤) كما يرى هيرزبيرغ أن توفر حاجات الصحة في الوسط الوظيفي يعني تجنب حالة عدم الرضا التي كانت مستتة لو لم تتوحد هذه الظروف، فعوامل للصحة لا ترفع من كفاءة للشخص ولا تزيد من إنتاجيته ولكنها تمنع الإنتاجية من التدهور والانهيار (شموط، ١٩٩٤) ورغم تأكيد هيرزبيرغ على عوامل الصحة وضرورتها لتجنب عدم الرضا لكنه يرى

لأنها نفسها لا تسبب الرضا الوظيفي (Gregory , ٢٠٠٠) أما حاجات الدافعية فتشمل حاجتين هما تقدير الذات وتحقيق الذات وقد تم ربطهما بالإنجاز والعمل نفسه والمسؤولية والترقية.

ويرى هيرزبيرغ أن حاجات الدافعية أن وجدت تؤدي إلى الرضا الوظيفي وتزيد من الكفاءة الإنتاجية لدى الأفراد (شموط، ١٩٩٤).

كما يرى هيرزبيرغ (كما جاء في: Vernon, ١٩٨١) أن الرضا وعدم الرضا الوظيفي هما نتيجة لمصادر مختلفة في بيئة العمل وبالتالي فإن الفرد يمكن أن يكون راضٍ وغير راضٍ عن الوظيفة بنفس الوقت. وبالإضافة إلى ذلك أشار هيرزبيرغ أن الرضا يمكن أن يزداد بالحوافز كما تفسر هذه النظرية بأهمية إعطاء العامل مسؤولية أكبر في ممارسة عمله، وتزويده بفرص أكبر للشعور بالإنجاز والتقدم.

#### نظرية ماسلو لإشباع الحاجات:

يرى ماسلو أن حاجات الفرد ومصلحته الشخصية تشكل منطلق دافعيته، ولكن ليس بالضروري أن اهتمام الفرد بحاجاته ومصلحته الذاتية يشكل إهمالا لمصالح الآخرين. وقد صنف ماسلو حاجات الفرد على شكل هرمي مكون من خمس حاجات ضرورية مرتبة تصاعدياً، فإذا اشبعت هذه الحاجات فإنه يتحقق الرضا الوظيفي للفرد، وبالتالي يرفع إنتاجه وولائه للمؤسسة التي يعمل بها. وهذه الحاجات هي الحاجات البيولوجية والحاجة إلى الأمن، والحاجة إلى الحب، والحاجة إلى تقدير الذات، والحاجة إلى الانتماء. وعند تقصص نظرية ماسلو نجد أنه وعند إشباع الحاجات الدنيا تتولد هناك دوافع لإشباع المستويات الأخرى في سلسلة الحاجات، إذ تصبح هذه مركز التأثير في سلوك الأفراد، فإن للفرد أولاً يناضل كي يشبع الحاجات الرئيسية قبل أن يركز على إشباع الحاجات التي لم يتم إشباعها لتحضير السلوك (Laurie, ١٩٨٥) ويشير فرنون (Vernon, ١٩٨١) أن الفرد ثانياً عندما يقوم بإشباع الحاجات الدنيا يصبح المستوى الأعلى الأساسي في الأداء في العمل وسيلة لتحقيق الذات، ويتضح من هذه النظرية أنه



إذا كان العمل الذي يقوم به الفرد يشبع حاجاته بدرجة ملائمة فإنه يكون راضياً عن وظيفته وبالتالي يزداد إنتاجه وولائه للعمل، أما إذا لم يشبع بعض الحاجات بدرجة ملائمة فإنه يكون غير راض عن عمله.

### نظرية العدالة لميتمسي آلمز:

تقوم فكرة النظرية الأساسية على أنه يتم تحديد الرضا الوظيفي من خلال إيجاد التوازن بين المدخلات (جهود الفرد في العمل) وبين المخرجات (نتائج الجهود في العمل) ومقارنة ذلك بما يحصل عليه الآخرون.

فإذا كانت المقارنة عادلة يؤدي ذلك إلى شعور بالرضا وإلا فإن عدم العدالة تؤدي إلى شعور بحالة عدم الرضا. وتعرف حالة الرضا بأنها نسبة ملاحظات الفرد للمخرجات مقارنة بنسبة مشابيه للآخرين. وتوضح أهمية هذه النظرية في الرضا عندما يشعر الموظفون بأن مكافآت المؤسسة من رواتب واعتراف وتقدير، موزعة بالتساوي بينهم وفقاً لجدارتهم أي درجة استحقاق كل منهم (شموط، ١٩٩٤).

### نظرية أتكينسون:

قدم أتكينسون نظريته في الدافعية ويرى أن ميل الفرد للسلوك الانجازي يؤدي إلى الشعور بالرضا الوظيفي يكون نتيجة للخوف من تجنب الفشل. ويرى أن الاستجابات المرتبطة بالاجتهاد أو السعي إلى مستوى الامتياز والتفوق يستثير كلاً من الرجاء في النجاح والخوف من الفشل، وأن للنجاح يتبعه الشعور بالفخر والإقدام بينما الفشل يتبعه الشعور بالخيبة. ويذكر أتكينسون أن ميل الفرد نحو إحراز النجاح يعد بمثابة ثلاثة عوامل هي إمكانية النجاح والاحتمال المدرك للنجاح، والقيمة المحفزة للنجاح (مرحان، ١٩٩٣).

### أهمية البحث:

من خلال مراجعة الدراسات التي تناولت موضوع الرضا الوظيفي في الأردن، لم يجد الباحث اهتمام كافي بدراسة الرضا الوظيفي لدى المرشدين التربويين للعاملين في المدارس، إذ أنه توجد دراستان فقط تناولتا موضوع

الرضا الوظيفي لدى المرشدين وكان تركيزهما على علاقة الرضا الوظيفي بالسمات الشخصية للمرشد. ونظراً لأهمية دور المرشد التربوي في المدرسة وإلى إزدياد عدد العاملين في هذا المجال حيث بدأ عدد المرشدين عام ١٩٦٩ بـ ( ستة ) مرشدين ليرتفع ويصل حسب إحصائية عام ٢٠٠٣ إلى ( ١٠١٩ ) مرشدا ومرشدة على مستوى المملكة (وزارة التربية والتعليم ٢٠٠٣/٢٠٠٤) فقد يكون من المفيد التعرف على العوامل أو الأسباب التي تساعد على زيادة رضا المرشدين والمرشدات عن عملهم . وقد جاء هذا البحث مكملاً للدراسات الأردنية وبعد مرور عدة سنوات على إجرائهما، وقد اختلفت مدينة الزرقاء كونها تمثل تنوعاً ديموграфияً واضحاً وتضم ما يقارب ٣٠% من مجموع المرشدين والمرشدات العاملين في المملكة.

وانطلاقاً من أهمية الرضا الوظيفي في مجال عمل الخدمات الإنسانية والاجتماعية ولقلة الدراسات المحلية التي تناولت مفهوم الرضا الوظيفي وعلاقته بمهنة الإرشاد التربوي فإنه يؤمل أن يفيد هذا البحث الأشخاص القائمين على برامج الإرشاد التربوي في المدارس في اتخاذ القرارات الإدارية التي قد تساهم برفع مستوى الرضا الوظيفي لدى المرشدين فإن معرفة واقع الرضا الوظيفي لدى المرشدين قد يكشف عن درجة نجاحهم في عملهم الإرشادي التي تعكس بدورها شيئاً قد لا يستهان به عن فعالية البرامج والخدمات الإرشادية التي يقدمها المرشدون في وزارة التربية والتعليم ومن الممكن أن يساعد هذا البحث القائمين على تقييم أعمال المرشدين بإمكانية إيجاد فرص أفضل لهم أثناء عملهم بمعرفة جوانب الرضا الوظيفي لهم.

#### هدف البحث:

يهدف هذا البحث إلى التعرف على مستوى الرضا الوظيفي لدى المرشدين والمرشدات في مدينة الزرقاء وعلاقته ببعض المتغيرات. وبالتحديد فإن هذا البحث سيحاول الإجابة عن الأسئلة التالية:

١- ما مستوى الرضا الوظيفي لدى المرشدين والمرشدات في مدينة الزرقاء ؟

- ٢- هل توجد فروق في مستوى الرضا الوظيفي لدى المرشدين والمرشدات في مدينة الزرقاء تعزى للجنس ؟
- ٣- هل توجد فروق في مستوى الرضا الوظيفي لدى المرشدين والمرشدات في مدينة الزرقاء تعزى للعمر ؟
- ٤- هل توجد فروق في مستوى الرضا الوظيفي لدى المرشدين والمرشدات في مدينة الزرقاء تعزى للتخصص الأكاديمي ؟
- ٥- هل توجد فروق في مستوى الرضا الوظيفي لدى المرشدين والمرشدات في مدينة الزرقاء تعزى للدرجة العلمية ؟
- ٦- هل توجد فروق في مستوى الرضا الوظيفي لدى المرشدين والمرشدات في مدينة الزرقاء تعزى للدخل الشهري ؟
- ٧- هل توجد فروق في مستوى الرضا الوظيفي لدى المرشدين والمرشدات في مدينة الزرقاء تعزى للخبرة ؟
- ٨- هل توجد فروق في مستوى الرضا الوظيفي لدى المرشدين والمرشدات في مدينة الزرقاء تعزى للحالة الاجتماعية ؟

#### حدود البحث:

تحدد نتائج هذا البحث بالأداة التي استخدمها وتقتصر على الأبعاد أو المجالات التي يقيسها مقياس الرضا الوظيفي المعد لذلك. كما نتحدد نتائج هذا البحث بالعينة المتمثلة بالمرشدين والمرشدات في المدارس الحكومية والمدارس الخاصة التابعة لمدينة الزرقاء.

#### الدراسات والبحوث السابقة:

حظيت ظاهرة الرضا الوظيفي باهتمام كبير من الباحثين والعلماء، وقد أدى هذا الاهتمام إلى إجراء العديد من الدراسات حول الرضا الوظيفي وعلاقته بمجموعة من المتغيرات وتالياً سيتم عرض مجموعة من الدراسات والبحوث التي استطاع الباحث الحصول عليها والتي تناولت موضوع الدراسة بصورة مباشرة أو غير مباشرة.

ففي دراسة اندرسون (Anderson, ١٩٨٨) على عينة من أعضاء الجمعية الوطنية لمرشدي المدارس العاملين في المدارس الحكومية في فرجينيا والبالغ عددهم (٤٥٠) مرشداً، أشارت النتائج إلى أن مرشدي المدارس راضين عن مهنتهم بنسبة ٨٥,٥ % .

أما دراسة مورغان (Morgan, ١٩٨٨) على عينة ضمت (٦٨٦) مرشداً من جمعية مرشدي مدارس أمريكا في ولاية فلوريدا، فقد أظهرت نتائج الدراسة أن المرشدين راضون عن عملهم بدرجة معتدلة، وأنهم راضون عن الإنجاز الذي حققوه، وتوضح هذا الدراسة أن توقعات العمل وتحدي العمل، وإدراك المرشد للكفاية التدريسية، كانت من أهم مؤشرات الرضا الوظيفي.

وفي دراسة جيجر وتيش ((Jaeger & Teach, ١٩٨٩) على عينة شاملة من تخصصات أكاديمية مختلفة في مدينة سان فرانسيسكو وتكونت من ضمنها عينة من (٧٤٣) مرشداً تربوياً، تشير الدراسة إلى أن الرضا الوظيفي العام بين المرشدين كان أعلى بشكل واضح عما هو عليه بين العاملين الآخرين. أما دراسة كليمنس (Clemons, ١٩٨٩) على عينة ضمت (٤٠٠) مرشداً من أصل (١٠٣٨) مرشداً تربوياً ومهنيّاً في ولاية فرجينيا فقد أشارت نتائج الدراسة أن ٧٨,٥% منهم راضون عن عملهم وأن الرضا الوظيفي لديهم يرتبط إيجابياً مع الضغط الناجم عن المسؤولية المرتبطة بالعمل .

وتشير دراسة كيرك (Kirk, ١٩٩٠) على عينة ضمت (٣٢٤) مرشداً يعملون في المدارس الابتدائية في فرجينيا أن ٩٣,٤% منهم إما راضون أو راضون جداً عن عملهم ، وأن ٩٥% راضون عن ٢٠ جانباً من الجوانب التي يقيسها مقياس منيسوتا للرضا الوظيفي. كما كشفت الدراسة أن أسوأ معدلات الرضا الوظيفي لدى المرشدين كانت في جوانب النمو المهني، وسياسة المدرسة، وسياسة التعويض. وفي دراسة براون (Brown, ١٩٩٣) التي صممت لدراسة الرضا الوظيفي لدى (٤٤٠) أخصائياً نفسياً بعد مرور عشر سنوات على دراسة أجريت قبل عشر سنوات، كشفت نتائج الدراسة أن ٨٦% من الأخصائيين النفسيين العاملين في المدارس الممارسين لمهنتهم هم إما

راضون أو غير راضون جداً وظيفياً، وأن ١٤% منهم لا يشعرون بالرضا الوظيفي وهؤلاء غير راضون عن ناحيتين هما: سياسة نظام المدارس وممارستها وفرض النمو الوظيفي، ولكتبت الدراسة أن مستوى الرضا الوظيفي عن نفس العوامل إلا أن أفراد عينة الدراسة الأخيرة كانوا راضين أكثر عن فرص النمو الوظيفي وعن الفرص المتاحة لهم لمساعدة المسترشدين في الوظيفة وعن نوعية تقنيات الإرشاد التي يملكونها، وعن شعورهم بالأمن الوظيفي.

وفي دراسة لان وزملاؤه (Lan et al, ١٩٩٤) على عينة من (٩٠٠) مرشداً من بينهم (٣٠٠) مرشداً يعملون في مجال الصحة النفسية و (٣٠٠) مرشداً في مجال تدريس الإرشاد و (٣٠٠) مرشداً مدرسي في مدينة نيو اورليانز. أظهرت نتائج الدراسة رضا وظيفياً عاماً لدى الفئات الثلاثة، وأن مرشدي المدارس اظهروا رضا وظيفياً أعلى في جوانب الانسجام مع الزملاء، والرضا نحو السلطة، والرضا عن الأمن الوظيفي، والتحرر من الضغط، والرضا نحو الإدارة.

وفي دراسة هومب وريشلي (Hosp & Reschly, ١٩٩٧) التي أجريت على عينة وطنية مكونة من (١٤٢٣) مرشد مدرسي في الولايات المتحدة الأمريكية، أشارت نتيجة الدراسة أن المرشدين عبروا عن رضا نحو زملاء العمل، وواجبات العمل بنسبة ٣,٥ من ٥، وأشارت الدراسة إلى أن المرشدين عبروا عن عدم الرضا عن جانب الترقية.

وفي دراسة براون وزملاؤه (Brown et al, ١٩٩٨) التي أجريت على عينة وطنية مكونة من مرشدين نفسيين يعملون في مدارس الولايات المتحدة الأمريكية، أشارت نتائج الدراسة أن ٨٦% منهم راضون عن عملهم، و ١٤% كانوا غير راضين عن عملهم. كما تشير نتائج الدراسة أن ٧٣,٢% من المرشدين لديهم نية البقاء في العمل مدة خمس سنوات قادمة، وأن ٩١,١% لديهم رغبة البقاء في وظيفة مرشد مدرسي مقارنة مع نتيجة دراسة سابقة أجريت عام ١٩٨٢ أشارت للدراسة إليها، وقد اظهر هؤلاء المرشدين رضا عن جوانب الاستقلالية، وفرص القيام بعمل يتناسب مع قيمهم، والزملاء بينما

أظهروا عدم رضاهم عن جوانب سياسة المدرسة وإجراءاتها، وفرص النمو المهني.

وفي دراسة ليفنسون (levinson, ١٩٩٨) على عينة تكونت من (٣٢٠) مرشداً من ولاية بنسلفانيا، أشارت نتائج الدراسة أن ٨٠% من المرشدين هم راضون أو راضون جداً عن عملهم، وأن ٢٠% منهم غير راضون عن عملهم لأسباب تعود لإتجاز وسياسة المدرسة وإجراءاتها وفرص التقدم في المهنة، وأن ما بين ٨٣ - ٨٩% منهم قرروا البقاء في مهنة الإرشاد المدرسي لمدة خمس سنوات أخرى.

وفي دراسة كيرتس وزملاؤه (Curtis et al, ١٩٩٩) التي أجريت على عينة وطنية مكونة من مرشدين نفسيين في مدارس الولايات المتحدة الأمريكية، أشارت نتائج الدراسة أن المرشدين النفسيين لديهم رضاً وظيفياً عاماً. وكان لديهم رضاً وظيفياً عالياً بالنسبة لطبيعة العمل والعلاقة مع الإشراف، بينما كان لديهم رضاً وظيفياً بالنسبة للراتب وفرص الترقية.

وفي دراسة دوريس (Doris, ٢٠٠١) على عينة تألفت من (٤٤٤) مرشداً من أعضاء جمعية مرشدي المدارس في فرجينيا، أشارت نتائج الدراسة أن ٩٠,٩% منهم كانوا إما راضين أو راضين جداً عن عملهم، بينما كان ٩,١% منهم غير راضين جداً أو غير راضين عن عملهم وتشير أسباب عدم الرضا عند هؤلاء المرشدين حسب الدراسة إلى عدم رضاهم عن سياسة التعويض وعن عدم وجود برنامج إرشادي تقره الدولة نفسها، وشعورهم بالضغط والتوتر من تضارب توقعات ومتطلبات أدوارهم، وسياسة المدرسة والنمو المهني وكان الأمن الوظيفي أقل رضاً لدى المرشدين. وكذلك كشفت الدراسة إلى أن هناك زيادة ٥% في عدد المرشدين غير الراضين عن عملهم مقارنة مع دراسة أجريت عام ١٩٩٥ أشارت للدراسة إليها وكذلك زيادة بسيطة بنسبة المرشدين الراضين جداً عن عملهم مقارنة بالدراسة السابقة التي أشارت دراسة دوريس إليها، وتشير الدراسة إلى أن المرشدين كانوا راضين عن مجال

الخدمة الاجتماعية، والقيم الأخلاقية، ولإبداع، وفعاليات الإرشاد، والتنوع واستقلال القرارات.

وفي دراسة الفار (١٩٨٦) على عينة عشوائية من (٧٨) مرشداً ومرشدة يعملون في وزارة التربية والتعليم في عمان، أظهرت نتائج الدراسة أن نسبة الراضون عن عملهم بحسب علاماتهم على مقياس الرضا للكلّي المستخدم في الدراسة بلغت ٩٥%، وأن ما لا يقل عن ٩% من أفراد العينة كانوا راضين عن أبعاد عملهم المتعلقة بالإدارة ومتطلبات الوظيفة، والإشراف والرضا العام والناس المحيطين وواجبات العمل، وأن ما يزيد عن ثلثي أفراد العينة كانوا راضين عن عملهم من جانبي الاعتزاز والتوحد مع المدرسة والمحفظات للمادية وظروف العمل. وأظهر ما يزيد عن نصف المرشدين عدم رضاهم نحو النمو والتطور الذاتي.

وفي دراسة القطب (١٩٩٢) على عينة بلغت (٨٦) مرشداً ومرشدة موزعين على ثماني مديريات للتربية والتعليم في محافظتي إربد والمفرق، أظهرت نتائج الدراسة أن المرشدين راضون عن عملهم، وأن رضا المرشدين جاء وفقاً للأبعاد التي شملها مقياس الرضا وهي بعد مسؤوليات العمل وواجباته، وبعد العلاقة مع الرؤساء العاملين في المدرسة، وبعد النمو والتطور الذاتي، وبعد المكانة والاعتراف.

ومن الدراسات التي تناولت العلاقة بين الرضا الوظيفي ومتغير الجنس، أشارت نتائج دراسة كورتز (Cortis, ١٩٧٦) على عينة من (٤٤٨) مرشداً من المرشدين النفسيين العاملين في مدارس مدينتي ميثغان الحكومية الابتدائية والثانوية أن الإناث كن أكثر رضا عن العمل من الذكور. وبالمثل أشارت نتائج دراسة الفار (١٩٨٦) إلى أن الإناث كن أكثر رضا عن العمل. أما دراسة وجلز (كما جاء في القطب: ١٩٩٢) على عينة من (١٢٣) مرشداً ومرشدة فقد أظهرت للنتائج أنه لا يوجد فروق ذات دلالة إحصائية في درجة رضا المرشدين

عن عملهم تعزى لمتغير الجنس، وهذا ما ورد أيضاً في دراسة براون (Brown, ١٩٩٣) ودراسة القطب (١٩٩٢) .

أما بالنسبة للدراسات التي تناولت العلاقة بين الرضا الوظيفي ومتغير العمر، فتشير دراسة كليمونس (Clemons, ١٩٨٩) أن المرشدين التربويين الأكبر سناً قد سجلوا مستويات أعلى من الرضا الوظيفي.

كما توصلت دراسة كورتز (Cortis, ١٩٧٦) إلى نفس النتيجة . أما دراسة بيج (Page, ١٩٨١) على عينة شملت (٤٥) مرشداً مدرساً من أصل (٩٥) مرشداً تم اختيارهم عشوائياً من (١١) مدرسة ثانوية تقع ضمن ٨ بلديات في مقاطعه لورفيرفيل في كنتاكت، فقد تبين عدم وجود أثر للعمر على مستوى الرضا عن العمل وهذا ما توصلت إليه أيضاً دراسة مورغان (Morgan, ١٩٨٨).

أما للدراسات التي تناولت العلاقة بين التخصص الأكاديمي والرضا الوظيفي فتشير إلى دراسة جيجر و تيش (Jaeger & Teach, ١٩٨٩) التي وجدت أن عدداً كبيراً من المرشدين الذين يحملون تخصصاً في الإرشاد أو علم النفس المدرسي يتمتعون برضا وظيفي أعلى من المرشدين الذين يحملون تخصصات في علم الاجتماع أو التربية. وبينت كذلك نتائج دراسة كورتز (Cortis, ١٩٧٦) أن المرشدين الحاصلين على مؤهلات عليا في الإرشاد التربوي كانوا أكثر رضا عن عملهم من الذين يحملون تخصصات أخرى. وتشير دراسة القطب (١٩٩٢) إلى أنه لا توجد فروق ذات دلالة في درجة رضا المرشدين تعزى إلى متغير التخصص الأكاديمي. وفي دراسة كيرك (kirck, ١٩٨١) دلت النتائج على عدم وجود أثر للتخصص الأكاديمي في درجة الرضا عن العمل. وهذا ما تشير إليه نتائج دراسة بيج (Page, ١٩٨١) وفيما يتعلق بالدراسات التي تناولت الدرجة العلمية وعلاقتها بالرضا الوظيفي فقد بينت دراسة محمد (١٩٩٦) على عينة من (٣٣٣) عاملة في المدارس الثانوية الحكومية في محافظة إربد وجود أثر للدرجة العلمية في رضا العاملات



الإداريات، وكان رضا هؤلاء العاملات في مجال المكانة الاجتماعية وتقدير المجتمع. وتشير نتائج دراسة بني سلامة (١٩٩٩) على عينة من (٢٦٥) معلم ومعلمة في محافظة الزرقاء وجود أثر ذو دلالة على درجة رضا المعلمين والمعلمات تعزى للدرجة العلمية، بينما تشير نتائج أبو العسل (١٩٩٣) على عينة من (٤٢٤) من الإداريين العاملين في الأردن عدم وجود أثر ذو دلالة على رضا الإداريين تعزى للدرجة العلمية.

لما الدراسات التي تناولت العلاقة بين الرضا الوظيفي والدخل الشهري فتشير إلى دراسة مورغان (Morgan, ١٩٨٨) التي أظهرت أنه لا يوجد أثر للدخل الشهري على الرضا عن العمل لدى المرشدين. بينما تشير دراسة كريش وزملاؤه (Curtis et al ١٩٩٩) إلى أن مرشدي المدارس اللذين يتقاضون رواتباً أعلى لديهم رضاً وظيفياً أكثر من المرشدين اللذين يتقاضون رواتباً أقل.

ومن الدراسات التي تناولت علاقة الرضا الوظيفي بمستوى الخبرة في العمل الإرشادي دراسة ياسين (كما ورد في: أبو فرحة، ١٩٩٩) على عينة من (٦٠) أخصائياً نفسياً تحت الإعداد، وأخرى تكونت من (٥٠) أخصائياً نفسياً ممارساً من الجنسين في جمهورية مصر العربية، أشارت نتائج الدراسة أن الأخصائي النفسي ذو الخبرة الكثيرة كان راضياً عن عمله أكثر من الأخصائي النفسي ذو الخبرة القليلة. وفي دراسة وجز (كما جاء في: الفار ١٩٨٦) بينت النتائج أن عدد سنوات الخدمة في الإرشاد كان لها أثر ذو دلالة على الرضا عن العمل. وهذا ما توصلت إليه أيضاً نتائج دراسة كليمنس (Clemons ١٩٨٩) فقد أشارت أن المرشدين للتربويين الأكثر خبرة قد سجلوا مستويات أعلى من الرضا الوظيفي.

لما دراسة بيج (Page ١٩٨١) فقد أشارت إلى عدم وجود أثر للخبرة في مستوى رضا المرشدين عن عملهم. وكذلك دراسة ريفيرا (Rivera ١٩٨٠) على عينة من (١٠٨) من المرشدين، فقد أظهرت أنه لا توجد فروق

ذات دلالة في مستوى الرضا عن العمل بين المرشدين ذوي الخبرة الكثيرة وقليلي الخبرة وكذلك دراسة كورتز ( Cortis, ١٩٧٦ ) التي أشارت أن الخبرة في العمل الإرشادي لم يظهر لها أي أثر في مجال الرضا عن العمل. وهذا ما أشارت إليه نتائج ودراسة القطب ( ١٩٩٢ ).

ومن الدراسات التي تناولت علاقة الرضا للوظيفي بالحالة الاجتماعية لدى المرشدين والمرشدات، فلم يجد الباحث سوى دراسة قام بها مارغوتس ( Margeotes, ١٩٩٤ ) على عينة من ( ١٤٠ ) ممن يحملون شهادة الماجستير ويعملون في مجال الخدمة الاجتماعية. وقد أشارت النتائج أن للعاملات الاجتماعيات الإناث وللواتي أعمارهن فوق الأربعين ومتزوجات لديهن رضا وظيفي أكثر من غيرهن من العاملات الاجتماعيات غير المتزوجات، وقد جاء رضا هؤلاء العاملات نتيجة شعورهن بأن مدراء مؤسساتهم أكثر ديمقراطية في أسلوب إدارتهم، ولشعورهن بالاستقلالية، والتغذية الراجعة، وأهمية الوظيفة بالنسبة لهن.

## إجراءات البحث:

## مجتمع البحث:

تكون مجتمع البحث من جميع المرشدين التربويين العاملين في المدارس الحكومية والخاصة التابعة لمديريات التربية والتعليم في محافظة الزرقاء، وهي مديرية التربية والتعليم / البتراوي، ومديرية التربية والتعليم / شبيب، ومديرية التربية والتعليم / الهاشمية ومديرية التربية والتعليم / الرصيفة ومديرية التعليم الخاص، إذ بلغ عددهم في مطلع العام الدراسي ٢٠٠٣ / ٢٠٠٤ ( ٤٦١ ) مرشداً ومرشدة منهم ( ١٤٨ ) مرشداً ( ٣١٣ ) مرشدة ( وزارة التربية والتعليم ٢٠٠٣ / ٢٠٠٤ ).

ويبين الجدول التالي توزيع أفراد المجتمع حسب المديريات والجنس.

## جدول ( ١ )

## توزيع أفراد مجتمع البحث حسب المديريات الخمس

المديرية	ذكور	إناث
مديرية التربية والتعليم / الزرقاء	٣٩	٧٥
مديرية التربية والتعليم / البتراوي	٢٩	٧٠
مديرية التربية والتعليم / الهاشمية	١٥	٢٤
مديرية التربية والتعليم / الرصيفة	٣٥	٨٠
مديرية التعليم الخاص	٣٠	٦٤
المجموع	١٤٨	٣١٣

## عينة البحث

لما عينة البحث قد شملت ٢٢١ مرشداً ومرشدة، منهم ( ٧٥ ) مرشداً، ( ١٤٦ ) مرشدة تم اختيارهم بطريقة العينة العشوائية الطبقية، حسب النسب الواردة نفسها في مجتمع البحث، إذ قسم مجتمع البحث إلى ثمان طبقات بحسب الجنس ومكان العمل ( المديرية )، والعمر والتخصص الأكاديمي،

والدرجة العلمية، والدخل الشهري، والخبرة، والحالة الاجتماعية، وأختبر من كل طبقة عدد يتناسب وحجمها، (وزارة التربية والتعليم، ٢٠٠٣) ملحق (١)

### أداة البحث

قام الباحث بإعداد استبانة لقياس الرضا الوظيفي لدى المرشدين والمرشدات في مدينة الزرقاء معتمد على مقياس منيسوتا الذي أعده وطوره لان وزملاؤه (Lan et al, ١٩٩٤) لأنه طور خصيصاً لقياس الرضا الوظيفي لدى المرشدين والمرشدات وقد عكست بعض فقراته لتتناسب والبيئة الأردنية.

تألفت الاستبانة في صورتها النهائية من (٩١) فقرة على سلم من (٥) درجات يتراوح بين راض جداً (وتعطى ٤ درجات) وغير راض إطلاقاً (وتعطى صفر) موزعاً على ١٢ بعداً وهي بعد الاستقلالية (وتمثله الفقرات ١٢، ٢٤، ٣٦، ٥٩، ٧١) وبعد المكانة الاجتماعية (وتمثله الفقرات ١٧، ٥، ١٧، ٢٩، ٤١، ٥٢، ٧٥، ٨٧)، وبعد الصحة النفسية (وتمثله الفقرات ١١، ٢٣، ٣٥، ٤٥، ٧٩، ٨٥، ٩٠) وبعد بيئة العمل (وتمثله الفقرات ٧، ١٩، ٣١، ٤٢، ٤٣، ٥٤، ٦٦، ٧٣، ٧٦) وبعد للتدريب والنمو المهني (وتمثله الفقرات ٨، ٢٠، ٣٢، ٤٤، ٥٥، ٦٧، ٧٧، ٨٣، ٨٩، ٩١) وبعد العلاقة مع الزملاء والإدارة (وتمثله الفقرات ٢، ١٤، ٢٦، ٣٨، ٤٩، ٥٠، ٦١، ٧٢، ٨٠، ٨٦) وبعد العلاقة مع الطلبة وأولياء الأمور (وتمثله الفقرات ٦، ١٨، ٣٠، ٥٣، ٦٣، ٦٥، ٨٢) وبعد فرص الترقى (وتمثله الفقرات ١٥، ٢٧، ٣٩، ٦٢، ٨١)، وبعد فهم الدور (وتمثله الفقرات ٤، ١٦، ٢٨، ٤٠، ٤٧، ٤٨، ٥١، ٥٨، ٦٤، ٧٤) وبعد الوضع الاقتصادي (وتمثله الفقرات ١، ١٣، ٢٥، ٣٧، ٦٠) وبعد الإبداع (وتمثله الفقرات ٩، ٢١، ٣٣، ٥٦، ٦٨، ٧٨، ٨٤، ٨٨) وبعد الأمن الوظيفي (وتمثله الفقرات ٣، ١٠، ٢٢، ٣٤، ٤٦، ٥٧، ٦٩).

## صدق الأداة:

للتأكد من صدق الأداة تم عرض الصورة الأولى منها وكان عدد الفقرات (١١٢) فقرة على لجنة من المحكمين من أعضاء هيئة التدريس بكلية العلوم التربوية في الجامعة الهاشمية بلغ عددهم (١٢) محكماً، وذلك للحكم على مضمون هذه الأسئلة من حيث درجة وضوح لغة الفقرات ودرجة التأكد من ملائمة الفقرات لما وضعت له. وقد تم الإبقاء على الفقرات التي أجمع ( ١٠ ) أعضاء من المحكمين على ملاءمتها، كما عدلت فقرات وأضيفت فقرات أخرى بناء على إجماع اللجنة المحكمة، ومن ثم أعيد عرض الأسئلة بصورتها الجديدة على لجنة مصغرة من المحكمين بلغ عددهم ثمانية محكمين فكانت نتيجة التحكيم الثاني اتفاق ( ٧ ) أعضاء من المحكمين على جميع فقرات المقياس.

## ثبات الأداة:

تم احتساب معامل الثبات بالإعادة وذلك بتطبيق الأسئلة على عينة من (٣٠) مرشداً و (٣٠) مرشدة من غير عينة البحث موزعين على مديرية الزرقاء والرصيفة، بفارق زمني ممتد أسبوعين ثم تم حساب معامل الارتباط (بيرسون) بين استجابات المرشدين في المرتين على الأسئلة ككل، فكانت قيمته تساوي (٠,٨١). وبعد إجراء البحث قام الباحث بحساب معامل الثبات على عينة البحث ككل باستخدام معادلة كرونباخ ألفا (Kronback Alpha) حيث بلغ (٠,٩٥).

## عرض وتفسير نتائج البحث:

هدف هذا البحث إلى التعرف على واقع الرضا الوظيفي لدى المرشدين والمرشدات في مدينة الزرقاء.

وللإجابة على السؤال الأول والمتعلق بمستوى الرضا الوظيفي لدى مرشدي ومرشدات مدينة الزرقاء، تم حساب المتوسطات الحسابية للرضا الكلي ولكل مجال من مجالات الرضا الوظيفي، وبين الجدول (٢) نتائج هذا التحليل.

## جدول (٢)

المتوسط الحسابي والانحراف المعياري لمجالات الرضا

مجالات الرضا الوظيفي	المتوسط	الانحراف المعياري
العلاقة مع الزملاء والإدارة	٢,٩٩	٠,٦١٩
فهم الدور	٢,٨٩	٠,٥٤٤
الصحة النفسية	٢,٨٨	٠,٦٠٤
العلاقة مع الطلبة وأولياء الأمور	٢,٨٧	٠,٥٧٢
الاستقلالية	٢,٨٦	٠,٧٣٢
للمكانة الاجتماعية	٢,٧٨	٠,٦٤١
الإبداع	٢,٧٥	٠,٥١٤
التدريب والنمو المهني	٢,٧٢	٠,٦٤٣
الأمن الوظيفي	٢,٦٨	٠,٦٥٤
بيئة العمل	٢,٦٧	٠,٥٦٩
فرص الترقى	٢,٥٦	٠,٧١٤
الوضع الاقتصادي	٢,٠٤	٠,٧٤٨
الرضا الكلي	٢,٧٧	٠,٥١٤

يلاحظ من جدول (٢) أن المتوسط الكلي للرضا يساوي ٢,٧٧ وهذا يشير إلى أن رضا المرشدين والمرشدات في مدينة الزرقاء كان بدرجة فوق المتوسط. وإيجاد النسبة المئوية للرضا حسب المعادلة التالية:

المتوسط الحسابي لكل مجال  $\times$  عدد فقرات كل مجال

النسبة المئوية للرضا الوظيفي =

عدد الفقرات  $\times$  البدائل

يتبين أن نسبة الرضا الوظيفي الكلي ٧٠ % والمتوسط (٢,٧٧). كما يلاحظ من جدول (٢) أن أعلى درجات الرضا كانت مجال العلاقة مع الزملاء والإدارة حيث بلغ متوسط الرضا للمرشدين في هذا المجال (٢,٩٩) أما أدنى

درجات الرضا فقد كانت في مجال الوضع الاقتصادي، حيث بلغ متوسط الرضا في هذا المجال (٢,٠٤) .

وللإجابة عن السؤال الثاني عن وجود فروق في الرضا الوظيفي لدى مرشدي ومرشدات مدينة الزرقاء تعزى للجنس، فقد تم احتساب المتوسطات الحسابية والانحراف المعياري للرضا الوظيفي الكلي لكل من الذكور والإناث، وبين الجدول (٣) هذه النتائج .

### جدول (٣)

المتوسط الحسابي والانحراف المعياري للرضا الوظيفي الكلي حسب الجنس

الانحراف المعياري	المتوسط الحسابي	الجنس
٠,٥٢٥	٢,٧١	ذكور
٠,٥٠٩	٢,٨٠	إناث

ويلاحظ من جدول (٣) أن متوسط الإناث (٢,٨٠) كان أعلى من متوسط الذكور (٢,٧١) ، ولمعرفة فيما إذا كانت هذه الفروق ذات دلالة فقد تم استخدام الإحصائي (ت) والذي لم يظهر فروقاً ذات دلالة بين الجنسين في درجة الرضا الكلية (ت - - ١,٢٧٤ ، مستوى الدلالة = ٠,٢١٤) .

وللإجابة عن السؤال الثالث عن وجود فروق في الرضا الوظيفي لدى المرشدين والمرشدات في مدينه الزرقاء، تم حساب المتوسطات الحسابية والانحراف المعياري للرضا الوظيفي الكلي حسب فئات العمر، وبين الجدول (٤) هذه النتائج

### جدول (٤)

المتوسط الحسابي والانحراف المعياري للرضا الوظيفي الكلي حسب فئات العمر

الانحراف المعياري	المتوسط الحسابي	فئة العمر بالسنوات
٠,٥٩٥	٢,٥٠	أقل من ٢٥
٠,٤٧٩	٢,٧١	٢٦ - ٣٤
٠,٥٤٧	٢,٨٠	٣٥ - ٤٤
٠,٤١٧	٣,٠١	٤٥ فما فوق

ولمعرفة فيما إذا كانت الفروق بين المتوسطات ذات دلالة تم استخدام تحليل للتباين الأحادي، ويظهر جدول ( ٥ ) هذه النتائج.

جدول ( ٥ )

تحليل التباين لمتغير العمر للرضا الوظيفي الكلي

مصدر التباين	مجموع المربعات	درجات الحرية	متوسط المربعات	قيمة ( ف )	مستوى الدلالة
بين المجموعات	٧,٩	٣	٠,٩٦٧	٣,٧٩١	٠,٠١١
داخل المجموعات	٥٤,٥٦٨	٢١٤	٠,٢٥٥	-	-
الكلي	٥٧,٤٦٨	٢١٧	-	-	-

يلاحظ من جدول ( ٥ ) أن الفروق بين متوسطات أفراد العينة بالنسبة للعمر هي فروق ذات دلالة . ولمعرفة لصالح من هذه الفروق تم استخدام الإحصائي Fisher LSD، وتبين من خلال التحليل الإحصائي أن المرشدين الذين كانت أعمارهم ٤٥ سنة فما فوق كانوا أكثر رضاً من جميع فئات العمر الأخرى التي لم تكن للفروق بينهما ذات دلالة، ملحق ( ٢ ) .

وللإجابة عن السؤال الرابع، حول وجود فروق في الرضا الوظيفي لدى مرشدي ومرشدات مدينة الزرقاء تعزى للتخصص الأكاديمي، تم حساب المتوسطات الحسابية والانحراف المعياري للرضا الوظيفي الكلي حسب فئات التخصص، ويبين الجدول (٦) هذه النتائج



## جدول ( ٦ )

المتوسط الحسابي والانحراف المعياري للرضا الوظيفي الكلي حسب التخصص الأكاديمي

التخصص الأكاديمي	المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري
الإرشاد والصحة النفسية	٢,٧٢	٠,٥٢٨
علم النفس	٢,٨٠	٠,٥٥٢
علم الاجتماع	٢,٨٢	٠,٣٣٠

وبلاحظ من الجدول ( ٦ ) أن هناك فروقاً في متوسطات التخصص الأكاديمي على الرضا الكلي لأفراد العينة، ولمعرفة دلالة هذه الفروق تم إجراء تحليل التباين الأحادي، ويبين جدول ( ٧ ) هذه النتائج.

## جدول ( ٧ )

تحليل التباين الأحادي لمتغير التخصص الأكاديمي للرضا الوظيفي الكلي

مصدر التباين	مجموع المربعات	درجات الحرية	متوسط المربعات	قيمة ( ف )	مستوى الدلالة
بين المجموعات	٠,٣٦٢	٢	٠,١٨١	٠,٦٨١	٠,٥٠٧
داخل المجموعات	٥٧,١٠٦	٢١٥	٠,٢٦٦	-	-
الكلي	٥٧,٤٦٨	٢١٧	-	-	-

يلاحظ من جدول ( ٧ ) أن قيمة ( ف ) هي ( ٠,٦٨١ ) وهي قيمة ذات دلالة إحصائية، أي أنه لا توجد فروق في الرضا الوظيفي لدى المرشدين والمرشدات في مدينة الزرقاء تعزى لمتغير التخصص الأكاديمي. وللإجابة عن السؤال الخامس (هل هناك فروقاً في الرضا الوظيفي لدى مرشدي ومرشدات مدينة الزرقاء تعزى للدرجة العلمية ؟) تم حساب المتوسطات

والانحراف المعياري للرضا الوظيفي الكلي حسب الدرجة العلمية، ويظهر جدول ( ٨ ) نتائج هذا التحليل

جدول ( ٨ )

المتوسط الحسابي والانحراف المعياري للرضا الوظيفي الكلي حسب الدرجة العلمية.

الانحراف المعياري	المتوسط الحسابي	الدرجة العلمية
٠,٥١٨	٢,٧٤	البكالوريوس
٠,٥٢٠	٢,٩٤	الدبلوم العالي
٠,٤٩٥	٢,٨٢	الماجستير

تظهر النتائج في جدول ( ٨ ) أن هناك فروقاً في المتوسطات، ولمعرفة فيما إذا كانت هذه الفروق ذات دلالة إحصائية، تم إجراء تحليل التباين الأحادي ويظهر جدول ( ٩ ) نتائج هذا التحليل.

جدول ( ٩ )

تحليل التباين الأحادي لمتغير الدرجة العلمية للرضا الوظيفي الكلي

مصدر التباين	مجموع للمربعات	درجات الحرية	متوسط المربعات	قيمة ( ف )	مستوى دلالة
بين المجموعات	٠,٦٢٢	٢	٠,٣١١	٠,١٧٦	٠,٣١٠
داخل المجموعات	٥٦,٨٤٦	٢١٥	٠,٢٦٤	-	-
الكلي	٥٧,٤٦٨	٢١٧	-	-	-

وكما يظهر الجدول ( ٩ ) فإن قيمة ( ف ) غير دالة إحصائياً مما يعني أنه لا توجد فروق في الرضا الوظيفي لدى المرشدين والمرشدات في مدينة الزرقاء تعزى للدرجة العلمية.

أما بالنسبة للإجابة عن السؤال السادس عن وجود فروق في الرضا الوظيفي لدى مرشدي مدينة الزرقاء تعزى للدخل الشهري، تم حساب المتوسطات الحسابية والانحراف المعياري للرضا الكلي حسب فئات الدخل الشهري. ويظهر جدول ( ١٠ ) نتائج هذا التحليل .

#### جدول (١٠)

المتوسط الحسابي والانحراف المعياري للرضا الوظيفي الكلي حسب الدخل الشهري

الدخل الشهري بالدينار	المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري
قل من ٢٠٠	٢,٠٥٨	٠,٥٣٣
٢٠١ - ٢٥٠	٢,٧٥	٠,٥٢٥
٢٥١ - ٣٠٠	٢,٥٧	٠,٥٠١
٣٠١ - ٣٥٠	٢,٨٤	٠,٤٠٢
أكثر من ٣٥٠	٣,١٣	٠,٣٩١

يظهر جدول ( ١٠ ) وجود فروق في متوسطات الرضا حسب الدخل الشهري. ولمعرفة فيما إذا كانت هذه الفروق ذات دلالة إحصائية تم إجراء تحليل التباين الأحادي، ويبين جدول (١١) هذه النتائج.

#### جدول (١١)

تحليل التباين الأحادي لمتغير الدخل الشهري للرضا الوظيفي الكلي

مصدر التباين	مجموع المربعات	درجات الحرية	متوسط المربعات	قيمة (ف)	مستوى الدلالة
بين المجموعات	٤,٤٥٤	٤	١,١١٣	٤,٤٧٤	٠,٠٠٢
داخل المجموعات	٥٣,٠١٤	٢١٣	٠,٢٤٩	-	-
الكلي	٥٧,٤٦٨	٢١٧	-	-	-

يظهر جدول (١١) أن قيمة (ف) ذات دلالة إحصائية. أي أن هناك فروقاً في الرضا الوظيفي لدى المرشدين والمرشدات في مدينة الزرقاء تعزى للدخل الشهري.

ولمعرفة أي فئات الدخل الشهري كانت أعلى رضا تم استخدام الإحصائي Fisher LSD الذي أظهر أن المرشدين والمرشدات اللذين كان دخلهم الشهري فوق ٣٥٠ دينار كانوا أكثر رضاً من فئات الدخل الأخرى، ملحق (٣).

وللإجابة عن السؤال السابع عن وجود فروق في الرضا الوظيفي لدى مرشدي ومرشدات مدينة الزرقاء تعزى للخبرة، تم حساب المتوسطات الحسابية والانحراف المعياري للرضا الوظيفي حسب عدد سنوات الخبرة، ويظهر جدول (١٢) نتائج هذا التحليل.

جدول (١٢)

المتوسط الحسابي والانحراف المعياري للرضا الوظيفي الكلي حسب الخبرة.

عدد سنوات الخبرة	المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري
أقل من ٥	٢,٥٨	٠,٥١٢
٦ - ١٠	٢,١٧	٠,٥١٣
١١ - ١٥	٢,٨٦	٠,٥١٥
أكثر من ١٥	٢,٩٨	٠,٤١٦

ولمعرفة فيما إذا كانت الفروق بين المتوسطات ذات دلالة إحصائية تم إجراء تحليل التباين الأحادي ويظهر جدول (١٣) نتائج هذا التحليل.

جدول (١٣)

مصدر التباين	مجموع المربعات	درجات الحرية	متوسط المربعات	قيمة (ف)	مستوى دلالة
بين المجموعات	٣,٧٩٢	٣	١,٢٦٤	٥,٠٤	٠,٠٠٢

دخل المجموعات	٥٣,٦٧٥	٢١٤	٠,٢٥١	-	-
إجمالي	٥٧,٤٦٨	٢١٧	-	-	-

يظهر جدول ( ١٣ ) أن قيمة ( ف ) ذات دلالة إحصائية ويصل على وجود فروق بين متوسطات الرضا عن العمل لدى المرشدين والمرشدات في مدينة الزرقاء تعزى للخبرة.

ولمعرفة أي فئات سنوات الخبرة كانت أعلى رضا تم استخدام الإحصائي Fisher LSD الذي أظهر أن المرشدين الذين خبرتهم أكثر من ١٥ سنة أظهروا رضا عن عملهم أعلى من مستويات الخبرة الأخرى، ملحق ( ٤ ) وللإجابة عن السؤال الثامن والأخير عن وجود فروق في الرضا الوظيفي لدى مرشدي ومرشدات مدينة الزرقاء تعزى للحالة الاجتماعية، تم حساب المتوسطات الحسابية والانحراف المعياري للرضا الوظيفي الكلي لمتغير الحالة الاجتماعية ويظهر جدول ( ١٤ ) هذه النتائج.

#### جدول ( ١٤ )

المتوسط الحسابي والانحراف المعياري للرضا الوظيفي الكلي حسب الحالة الاجتماعية

الحالة الاجتماعية	المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري
أعزب	٢,٥٦	٠,٥٦٧
متزوج	٢,٨٤	٠,٤٨٠

نلاحظ من جدول رقم ( ١٤ ) أن هناك فروقاً بين العزباء والمتزوجين في متوسطات الرضا، ولمعرفة فيما إذا كانت هذه الفروق ذات دلالة إحصائية تم إجراء اختبار ( ت ) الذي أظهر فروقاً ذات دلالة إحصائية في مستوى مرشدي ومرشدات مدينة الزرقاء تعزى لمتغير الحالة الاجتماعية ( ت = ٣,٤٥ ، مستوى للدلالة ٠,٠٠١ ) أي أن المرشدين والمتزوجين كانوا أكثر رضا عن عملهم من المرشدين غير المتزوجين.

## مناقشة نتائج البحث:

يتناول هذا الجزء مناقشة البحث الذي يهدف إلى معرفة الرضا الوظيفي لدى المرشدين والمرشدات في مدينة الزرقاء وعلاقته بالجنس، والعمر، والتخصص الأكاديمي، والدرجة العلمية، والدخل الشهري، والخبرة، والحالة الاجتماعية.

وقد أظهرت نتائج البحث أن أفراد عينة البحث من المرشدين والمرشدات راضون عن عملهم وفقاً للمجالات المختلفة التي شملها مقياس الرضا، وقد جاء رضا المرشدين والمرشدات في مدينة الزرقاء عن عملهم وفقاً للترتيب التالي للمجالات ابتداءً بأعلى مستويات الرضا وانتهاءً بأقل مستويات الرضا وهي: مجال العلاقة مع الزملاء والإدارة، مجال فهم الدور، مجال الصحة النفسية، مجال العلاقة مع الطلبة ولولياء الأمور، مجال الاستقلالية، مجال المكانة الاجتماعية، مجال الإبداع، مجال التكريب والنمو المهني، مجال الأمن الوظيفي، مجال بيئة العمل، مجال فرص للتقدم وأخيراً مجال الوضع الاقتصادي. وكانت نسبة المرشدين والمرشدات الراضون عن عملهم ٧٠% حيث بلغ المجموع الكلي ٢,٧٧ حيث تقترب نسبة الرضا في هذا البحث مع نسبة المرشدين الراضين عن عملهم في دراسة كليمنس (Clemons, ١٩٨٩) وتتفق نتائج البحث مع نتائج دراسة لان وزملاؤه (lan et al, ١٩٨٩) حيث أظهر مرشدي المدارس رضاً وظيفياً نحو جوانب الانسجام مع الزملاء والرضا نحو الصلابة والرضا عن الأمن الوظيفي، وكان الرضا نحو الإدارة آخر جانب، وتتفق كذلك مع دراسة الفار (١٩٨٦) حيث أظهر المرشدين رضاً عن أبعاد عملهم المتعلقة بالإدارة ومتطلبات الوظيفة والإشراف والرضا العام وللناس المحيطين وواجبات العمل والاعتزاز والتوحد مع المدرسة والمحفزات المالية وظروف العمل. و تتفق كذلك مع دراسة القطب (١٩٩٢) التي أشارت إلى أن المرشدين التربويين كانوا راضين عن مسؤوليات العمل وواجباته، و العلاقة مع الرؤساء و العاملين في المدرسة، والنمو و التطور الذاتي، والمكانة والاعتراف.

وتتفق مع دراسة بيج (page ١٩٨١) حيث أشارت الدراسة إلى أن العوامل التي تسهم في رضا المرشدين عن عملهم هي: مدى الإنجاز، ومحتوى العمل، والعبء الوظيفي والحوافز. وتتفق مع نتائج Dornan وFletcher (١٩٩٠) التي أشارت أن المرشدين راضون عن جوانب الخدمة الاجتماعية والقسم الأخلاقية والإبداع وفعاليات الإرشاد والتنوع واستغلال القدرات.

ويمكن تفسير الرضا الوظيفي لدى المرشدين والمرشدات بشكل عام بحسب طبيعة العمل. فيرى لورتي (كما تشير عامودي، ١٩٩٢) أن طبيعة العمل التربوي بشكل عام وما يقدمه من مكافآت نفسية للعاملين فيه، يعتبر حافزاً لهم للاستمرار في عملهم بنشاط ودافعية. إذ توصل إلى أن السدوق الداخلي والذاتية كالإنجاز وتحقيق الذات هي الأهم في تحقيق الرضا عند العاملين في الميدان التربوي، كما يمتاز العمل الإرشادي بشكل خاص بالحيوية والمتمتع وتشير نتائج البحث إلى عدم وجود فروق ذات دلالة في الرضا الكلي تعزى لمختبر الجنس وتتفق هذه النتيجة مع نتائج دراسة القطب (١٩٩٢) ودراسة وجنز (كما جاء في: للقطب، ١٩٩٢) ودراسة براون (Brown, ١٩٩٣) اللذين أظهرت نتائج دراساتهم عدم وجود فروق ذات دلالة في الرضا الوظيفي للجنس. وتختلف نتائج هذه الدراسة مع دراسة الفار (١٩٨٦) التي أظهرت أن الإناث لديهن رضاً وظيفياً أعلى من الذكور، ونتائج دراسة كورنر (Corits, ١٩٧٦) التي أظهرت أن المرشدات كن أكثر رضاً عن العمل من المرشدين.

ويمكن تفسير نتيجة ما توصلت إليه هذه الدراسة إلى أن المرشدين ومن بينهم جميع أفراد عينة البحث من الذكور والإناث يعملون في ظروف وظيفية متشابهة إلى حد ما، سواء كانت هذه الظروف متعلقة ببيئة العمل، أم بالامكانيات المتوفرة لهم، أم بطبيعة العمل نفسه فتشابه الظروف البيئية والاجتماعية قد تجعلهم متقاربين في درجة رضاهم - أي المرشدين - عن عملهم.

وبدلت نتائج البحث إلى وجود فروق ذات دلالة في الرضا الكلي تعزى لمختبر العمر. وتتفق نتائج هذا البحث مع نتائج دراسة كليمنس (Clemons, ١٩٩٣) التي أظهرت أن الرضا الكلي يزداد مع تقدم العمر.

١٩٨٩) التي أشارت أن المرشدين التربويين الأكبر سناً قد سجلوا مستويات أعلى من الرضا الوظيفي، وكذلك مع نتائج دراسة كورتز ( Cortis , ١٩٧٦ ) واختلفت مع نتائج دراسة بيج (page , ١٩٨١) ودراسة مورغان ( Morgan , ١٩٨٨ ) اللتان أظهرتا عدم وجود فروق ذات دلالة في الرضا عن العمل تعزى لمتغير العمر.

وبخصوص التخصص الأكاديمي فقد أظهرت نتائج البحث عدم وجود فروق ذات دلالة في الرضا الكلي بين درجات أفراد العينة على مقياس الرضا تعزى للتخصص الأكاديمي. وتتفق هذه النتيجة مع نتيجة دراسة بيج ( page ١٩٨١ ) التي أظهرت عدم وجود أثر للتخصص الأكاديمي في مستوى الرضا عن العمل . بينما تختلف هذه النتيجة مع نتائج دراسة كورتز (Cortis, ١٩٧٦) التي أشارت إلى أن المرشدين المتخصصين في الإرشاد التربوي كانوا أكثر رضاً عن عملهم من الذين يحملون تخصصات أخرى.

. وتختلف كذلك مع نتائج دراسة القطب ( ١٩٩٢ )، وتعارض أيضاً هذه النتيجة نتيجة دراسة جيجر و تيش ( Jaeger & Teach, ١٩٨٩ ) التي أشارت أن عدداً كبيراً من المرشدين الذين يحملون تخصصاً في الإرشاد أو علم النفس المدرسي يتمتعون برضاً وظيفياً أعلى من المرشدين الذين يحملون تخصصات في العلوم الاجتماعية أو التربية. وتتعارض مع نتائج دراسة كيرك ( kirck , ١٩٩٠ ) التي أظهرت عدم وجود أثر للتخصص الأكاديمي في مستوى الرضا عن العمل.

وفيما يتعلق بالدرجة العلمية فقد أظهرت النتائج عدم وجود فروق ذات دلالة لمتغير الدرجة العلمية على رضا المرشدين. وحيث تتفق هذه النتيجة مع نتيجة دراسة أبوالعصل ( ١٩٩٣ ) التي أشارت إلى عدم وجود أثر للدرجة العلمية على رضا الإدربيين العاملين على اعتبار أن المرشد هو موظفاً مثله مثل الإدربيين. بينما اختلفت نتائج هذا البحث مع نتائج دراسة محمد ( ١٩٩٦ )



وننتائج دراسة بني سلامة ( ١٩٩٩ ) اللتان أظهرتا وجود اثر للدرجة العلمية على رضا العاملين والمعلمين.

ويمكن تفسير ما توصلت إليه نتيجة هذا البحث إلى كون الغالبية العظمى من أفراد عينة البحث يحملون الدرجة العلمية الأولى ( بكالوريوس ) هؤلاء يمثلون ( ٧٣,٩% ) والذين بلغ عددهم ( ١٦٣ ) مرشداً ومرشدة، وهذه النسبة في نظر الباحث كافية لأن نقول متغير الدرجة العلمية على الرضا الوظيفي للمرشدين والمرشدات.

وفيما يتعلق بالدخل الشهري فقد أظهرت نتائج البحث وجود فروق ذات دلالة في الرضا الكلي بين درجات أفراد العينة على مقياس الرضا الوظيفي تعزى للدخل الشهري . حيث أظهرت للنتائج أن المرشدين الذين يحصلون على رواتب مرتفعة تبدأ من ٣٥٠ دينار فما فوق لديهم رضا وظيفياً أعلى من المرشدين من فئات الدخل الشهري الأخرى. وقد اختلفت نتيجة هذا البحث مع نتائج دراسة مورغان ( Morgan , ١٩٨٨ ) التي أشارت إلى عدم وجود اثر للدخل الشهري على رضا المرشدين عن عملهم.

ويبدو أن المرشدين الذين يتقاضون رواتباً مرتفعة يحصلون على امتيازات وظيفية أفضل وأصبح لديهم ثبات في مكان عملهم، ويعملون في مدارس قريبة من مكان سكنهم.

وبخصوص عدد سنوات الخبرة في العمل الإرشادي، فإن نتائج البحث تشير إلى وجود فروق ذات دلالة في الرضا الكلي تعزى لمتغير الخبرة، ويبدو أن المرشدين الذين تجاوزت خبرتهم ١٥ عاماً كانوا أكثر رضا وظيفياً من المرشدين الأقل خبرة. وتتفق نتائج هذا البحث مع نتائج دراسة ياسين ( الولادة في: أبو فرحة، ١٩٩٩ ) ونتائج دراسة وجز ( كما جاء في الفسار: ١٩٨٦ ) ونتائج دراسة كليمنس ( Clemons, ١٩٨٩ ) التي أظهرت نتائج دراساتهم وجود اثر للخبرة على الرضا الوظيفي واختلفت مع نتائج دراسة بيج ( page, ١٩٨١ ) ونتائج دراسة ريفيرا ( Rivera, ١٩٨٠ ) ونتائج دراسة كورتر (

(cortis, ١٩٧٦) ونتائج دراسة القطب (١٩٩٢) التي أظهرت نتائج دراساتهم عدم وجود أثر للخبرة على الرضا الوظيفي للمرشدين. أما بالنسبة لأثر الحالة الاجتماعية على مستوى رضا المرشدين والمرشدات فقد أظهرت النتائج وجود فروق ذات دلالة تعزى للحالة الاجتماعية على مستوى الرضا الوظيفي لدى مرشدي ومرشدات مدينة الزرقاء. حيث اتفقت نتيجة هذا البحث مع نتيجة دراسة مارغوتس (Margeootes, ١٩٩٤) التي أظهرت أن المرشدين المتزوجين لديهم رضا وظيفياً أكثر من المرشدين غير المتزوجين ذلك لأنهم وحسب المقابلات التي أجراها الباحث معهم فإنهم يشعرون باستقرار وظيفي وأن وظيفتهم الحالية تلبي احتياجاتهم .

#### الاستنتاجات

- ١- وبخصوص الجنس تشير نتائج البحث إلى عدم وجود فروق ذات دلالة في الرضا الكلي تعزى لمتغير الجنس.
- ٢- وفيما يتعلق بالعمر دلت نتائج البحث إلى وجود فروق ذات دلالة في الرضا الكلي تعزى لمتغير العمر.
- ٣- وبخصوص التخصص الأكاديمي أظهرت نتائج البحث عدم وجود فروق ذات دلالة في الرضا الكلي بين درجات أفراد العينة على مقياس الرضا الوظيفي تعزى للتخصص الأكاديمي.
- ٤- وفيما يتعلق بالدرجة العلمية أظهرت نتائج البحث عدم وجود فروق ذات دلالة لمتغير الدرجة العلمية على رضا المرشدين.
- ٥- وفيما يتعلق بالدخل الشهري أظهرت نتائج البحث وجود فروق ذات دلالة في الرضا الكلي بين درجات أفراد العينة على مقياس الرضا الوظيفي تعزى للدخل الشهري.
- ٦- وبخصوص عدد سنوات الخبرة في العمل الإرشادي فإن نتائج البحث تشير إلى وجود فروق ذات دلالة في الرضا الكلي تعزى لمتغير الخبرة.

- ٧- أما بالنسبة إلى أثر الحالة الاجتماعية على مستوى رضا المرشدين والمرشدات فقد أظهرت نتائج البحث وجود فروق ذات دلالة تعزى للحالة الاجتماعية على مستوى الرضا الوظيفي لدى مرشدي ومرشدات مدينة الزرقاء.
- وبناءً على ما توصل إليه البحث من نتائج يوصي الباحث بما يلي:-
- ١- إبراز دور المرشد التربوي في مجال الإرشاد الأسري بإيجاد البدائل في تسهيل قنوات الاتصال ما بين البيت والمدرسة وفي توعية الأهل بأساليب التعامل مع الأبناء وفق مرحلتهم النهائية وتزويدهم بالمعلومات الكافية عن أبنائهم.
- ٢- قيام المرشد التربوي بإجراء اتصالات وتكوين شبكة علاقات اجتماعية ومهنية بناءً مع المؤسسات التربوية والهيئات الاجتماعية والمهنية ذات العلاقة بعمله مثل مراكز التنمية الاجتماعية ومديرية حماية الأسرة في المحافظة ومراكز الصحة والجمعيات الخيرية والجامعات بهدف تحقيق الصحة النفسية للطلاب.
- ٣- إبراز دور المرشد التربوي في تقديم المشورة والتغذية الراجعة حول قضايا الطلبة ومشكلاتهم السلوكية والتربوية وإعداد تقرير لمجلس الضبط في المدرسة حول قضية الطالب المخالف.
- ٤- توعية الطلبة بأنظمة المدرسة وبتعليمات الانضباط المدرسي والالتزام بها وتعريفهم بحقوقهم وواجباتهم في ضوء المعايير والتعليمات المدرسية عن طريق إجراء الدراسات والبحوث في بداية العام الدراسي للتعرف إلى حاجات الطلبة ومشكلاتهم وفق مراحلهم النهائية.
- ٥- تشجيع استخدام المعلومات الإرشادية من قبل المعلم في معالجة مشكلات الطلبة وتمكين المعلم من استخدام التوجيه الفردي والجماعي للطلبة وتوفير أساليب خدمات الإرشاد والتوجيه المرتبطة بالنمو المتكامل للمتعلم بشكل يسهل الرجوع إليها واستخدامها في المواقف التعليمية والتربوية.

## مستخلص

## الرضا الوظيفي لدى المرشدين والمرشدات في مدينة الزرقاء

هدفت هذا البحث إلى معرفة مستوى الرضا الوظيفي لدى المرشدين والمرشدات في مدينة الزرقاء وعلاقته ببعض المتغيرات الديمغرافية وقد استجابت عينة (٢٢١) مرشداً ومرشدة على مقياس الرضا الوظيفي وقد بسين تحليل النتائج ما يلي:-

١- أن المرشدين والمرشدات كانوا راضون عن عملهم في جميع مجالات الرضا.

٢- عدم وجود فروق ذات دلالة في الرضا الوظيفي تعزى للجنس، والتخصص الأكاديمي، والدرجة العلمية.

٣- وجود فروق ذات دلالة في الرضا الوظيفي تعزى للعمر، والدخل، والخبرة، والحالة الاجتماعية.

**Abstract****Job Satisfaction Among Counselor in Zarka**

The aim of this study was to identify the level of job satisfaction among counselors in Zarka in relation to some demographic variables.

A sample of (٢٢١) counselors responded to a measure of job satisfaction. Analysis of the data showed that:

١. Counselors were satisfied with their jobs on all areas of satisfaction.
٢. There were no significant differences in job satisfaction related to sex, major field to study, and academic degree.
٣. There were no significant differences in job satisfaction related to age, income, experience and marital status.

## قائمة المراجع:

## أولاً - المراجع العربية:

- ١- أبو العسل، خليل عوض ١٩٩٣. الرضا الوظيفي لدى الإداريين العاملين في مديريات التربية والتعليم في المملكة الأردنية الهاشمية، رسالة ماجستير غير منشورة، الجامعة الأردنية، عمان.
- ٢ - أبو فرحة، ماجد محمد ١٩٩٩. العوامل المشجعة وغير المشجعة لاتخاذ الإرشاد التربوي مهنة عند المرشدين في مدارس الضفة الغربية الحكومية في فلسطين، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة النجاح الوطنية، نابلس.
- ٣ - بني سلامة، امتياز يوسف ١٩٩٩. الرضا الوظيفي لدى معلمي المدارس الخاصة في محافظة الزرقاء، رسالة ماجستير غير منشورة، الجامعة الأردنية، عمان.
- ٤ - سرحان، نظمية احمد ١٩٩٣. العلاقة بين مستوى الطموح والرضا المهني للأخصائيين الاجتماعيين، مجلة علم النفس (٧) ٢٨، ١١٢-١٢٣.
- ٥ - شموط، اينه أسامه ١٩٩٤. الرضا الوظيفي لدى معلمات رياض الأطفال في منطقة عمان الكبرى، رسالة ماجستير غير منشورة، الجامعة الأردنية عمان.
- ٦ - الثنواقي، صلاح ١٩٧٢. مفاهيم أساسية في إدارة الأفراد، جامعة الدول العربية بيروت.
- ٧ - عاشور، احمد صقر ١٩٨٦. السلوك الإنساني في المنظمات، دار المعرفة المصرية، الإسكندرية.
- ٨ - عامودي، كفي احمد ١٩٩٢. المشكلات التي تواجه المرشدين للتربويين في الأردن من وجهة نظرهم، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة اليرموك، إربد.

- ٩ - عبد الخالق، ناصف ١٩٨٢. الرضا الوظيفي وأثره في إنتاجية العمل، مجلة العلوم الاجتماعية، (٢) ٦، ٧٣-١٠٥.
- ١٠ - الفار، عبير وديع ١٩٨٦. العلاقة بين الرضا الوظيفي وسمات الشخصية عند المرشدين التربويين في محافظة عمان، رسالة ماجستير غير منشورة، للجامعة الأردنية، عمان.
- ١١ - القطب، هيفاء حسن ١٩٩٢. مدى ارتباط الرضا المهني للمرشد التربوي بسماته الشخصية، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة اليرموك، إربد.
- ١٢ - محمد، انشراح كمال ١٩٩٦. الرضا الوظيفي للمرأة العاملة في المدارس الثانوية الحكومية في محافظة إربد، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة اليرموك، إربد.
- ١٣ - المشعان، عويد سطعان ١٩٩٣. دراسات في الفروق بين الجنسين في الرضا المهني، دار القلم، الكويت.
- ١٤ - وزارة التربية والتعليم، المديرية العامة للتخطيط، إحصاءات للتعليم للعام الدراسي ٢٠٠٣/٢٠٠٤.

### ثانياً - المراجع الأجنبية:

- ١٥-Anderson , William - Tucker ١٩٨٣. Job Satisfaction among school psychologists, Dissertation Abstract International, ٤٤ (١), ٢٨٥ B.
- ١٦-Brown Michael Benjamin ١٩٩٣. School psychologists job Satisfaction: Ten years later, Dissertation. Abstract International, ٥٤ (٣), ٨٦٤ A..
- ١٧-Brown, Michael B, Thomas, H. Nohenshil and Douglas T. Brown. ١٩٩٨. Job Satisfaction of School psychologists in the

United States: A national study, Educational Administration Abstract, ٣٤ (١), ٥٩-٦١.

١٨-Clemons, C. R. ١٩٨٩ The relationship of occupational stress and certain other variables to job Satisfaction of licensed professional counselors in Virginia, Dissertation Abstract International. ٥٠ (٢), ٣٦٠ A..

١٩-Cortis, W. C. ١٩٧٦. Michigan elementary and secondary public school counselors job satisfaction as a function of perceived leadership behavior and personal and environmental variables, Dissertation Abstract International, ٣٧ (٣), ٦٢٠ A.

٢٠-Curtis, Michael J; Hunley, Sawyer A. and Grier, J. Elizabeth Chesno ١٩٩٩. Relationship among the Professional practices and demographic characteristics of school psychologists, School psychology Review, ٣١ (١), ١٣-١٩.

٢١-Dennis, W. Organ ١٩٩١. Psychology of Work Behavior, Richard D. Irwin, Inc., Boston.

٢٢-Doris, S. DeMato ٢٠٠١. Job Satisfaction among elementary School Counselors, school psychology Review, ٣٢ (٤), ١٩-٢١.

٢٣-Fogarty, James Adrian ١٩٨٦. Job Satisfaction among school psychologists as assessed by the Minnesota Satisfaction, Dissertation Abstract International, ٤٦, (٩), ٣٢٥٢ B.

٢٤-Froney, D.S; Schutzman, F. W ; and Wiggers, T.T. ١٩٨٢. Burnout among career development professional: Preliminary



findings and implications, The personal and Guidance Journal, ٦٠ (٩), ٤٣٥-٤٤١.

٢٥-Gentlinini, J. M. ١٩٨٢. The relationship between the characteristics of job burn out and the perceived and personal job characteristics of vocational rehabilitation counselors, Dissertation Abstract International, ٤٢ (٩), ١٠٤٦ A.

٢٦-Gregory, G. Garske ٢٠٠٠. The Significant of rehabilitation Counselor job Satisfaction, Journal of Applied Rehabilitation Counseling, ٣١ (٢), ١٠-١٤.

٢٧-Grunberg, M and Wall, T. ١٩٨٤. Social psychology and Organizational Behavior, John and Sons, Chichester.

٢٨-Herbert, G. Heneman; Donald, p. Schwab; John, A. Fraser and Lee. D.Dyer ١٩٨٣. Personal Human Resource Management, Richard D. Tewin, Inc., Illinois.

٢٩-Hopkins, Anne H. ١٩٨٢. Work and Job Satisfaction in the public Sector, Rowman and Akahheld, Totaway, N.J.

٣٠-Hoppock, Robet ١٩٧٦. Occupational Information, McGraw-Hill Book, New York.

٣١-Hosp, John L and Reschely, Daniel J. ١٩٩٧. Regional Differences in school psychology practice, School psychology Review, ٣١ (١), ١١-٢٥.

٣٢-Jaegar, Richard M. and teach, Anita S. ١٩٨٩. Professional Satisfaction and dissatisfaction among practicing counselors: Implications for counselors education, paper presental at the Annual Meeting of the American Educational Research Association (San Francisco, CA, March, ٢٧-٣١, ١٩٨٩) p. ٢٦.

٣٣-Janet, A. Simons; Seth, Kalichmand and John, W. Santrock ١٩٩٤. Human Adjustment, Brown, Communications, Inc, New York.

٣٤-Jennifer, M., George and Gareth, R. Jones ١٩٩٦. The experience of work and turn-over intentions: Interactive effects of value attainment, Job Satisfaction, and positive mode, Journal of Applied psychology ٨١ (٣), ٣١٨-٣٢٤.

٣٥-Kirck, David ١٩٩٠. Job Satisfaction among elementary School counselors in Virginia, Dissertation Abstract International, ٥١(٥), p. ١٥٠, A.

٣٦-Lan, Y. William; Loretta, J. Bradely; Gerald, Parr and Gould, ١٩٩٤. Career Satisfaction among counselors paper presented at AERA Annual Conference, New Orleans.

٣٧-Lauire, J. Mullins, ١٩٨٥. Management and Organizational Behavior, Pitman Publishing Ltd., London.

٣٨-Levinson, E. M. ١٩٩٨. Job Satisfaction among school psychologists: Replication study, psychological reports, (٦٥), ٥٧٩-٥٨٢.

٣٩-Lock, .A., ١٩٧٦. The Nature and causes of Job Satisfaction in: M.D Dannette (Ed.), Handbook of Industrial and Organizational psychology. Rand McNally, Chicago.

٤٠-Margeotes, Steve ١٩٩٤. Variables related to job Satisfaction among Social Workers, Dissertation Abstract International, Vol. ٥٥, No. ٦٤, October, p.١١٠٣ A.

٤١-Morgan, B.E., ١٩٩٨. The nature and sources of Job Satisfaction among school counselors in the American School

counselors association, Dissertation Abstract International, ٤٩ (٤), ٧٣٤ A.

٤٢-Osipow, H. Samuel ١٩٨٣. Theories of Career Development Prentice-Hall, Inc, n. J..

٤٣-Page Donald Rothwood. ١٩٨١, The Satisfiers and dissatisfies of Secondary School guidance counselors, Dissertation Abstract International, ٤١ (٩), ٣٨٨٧ A.

٤٤-Rivera, Negron Moises ١٩٨٠. Role perception and Job Satisfaction among public Secondary school counselors of Puerto Rico, Dissertation Abstract International, ٤١ (١), ١١١ A.

٤٥-Statt, A. David ١٩٩٤. Psychology and the world of Work, the Macmillan press Ltd, London.

٤٦-Standt, Marlys ١٩٩٧. Correlates of Job Satisfaction in School Social Work in Education, ١٩ (١), ١١٢-١٢٠.

٤٧-Tai, Chia-nan, ١٩٩٠. personal and environmental Variables affecting public school teacher-counselors job Satisfaction in Southern Taiwan, Dissertation Abstract International, ٥ (٢) ٤١٩ A.

٤٨-Tolbert, E. L ١٩٨٠. Counseling for career Development, Houghton Mifflin Company, Boston.

٤٩-Yernon, G. Zunker ١٩٨١. Career Counseling Applied Concepts of life planning, Wadsworth Inc., California.

## قائمة الملاحق

## ملحق (١)

توزيع أفراد العينة حسب المتغيرات الديمغرافية

المتغيرات	التكرار	النسبة المئوية
الجنس		
ذكور	٧٥	%٣٣,٩
إناث	١٤٦	%٦٦,١
للتخصص الأكاديمي		
الإرشاد والصحة النفسية	٨١	%٣٦,٦
علم النفس	١٠٦	%٤٧,٩
علم الاجتماع	٣٤	%١٥,٤
العمر بالسنوات		
أقل من ٢٥	١٢	%٥,٤
٢٦-٣٤	١٠١	%٤٥,٧
٣٥-٤٤	٨١	%٣٦,٧
أكثر من ٤٥	٢٧	%١٢,٢
لدرجة العلمية		
الماجستير	٤٥	%٢٠,٣
الدبلوم العالي	١٣	%٥,٩
البكالوريوس	١٦٣	%٧٣,٧
الحالة الاجتماعية		
أعزب	٥٧	%٢٥,٨
متزوج	١٦٤	%٧٤,٢

عدد سنوات الخبرة		
أقل من ٥	٤٢	١٩%
٦-١٠	٨٠	٣٦,١%
١١-١٥	٦٧	٣,٤%
أكثر من ١٥	٣٢	١٤,٥%
الدخل الشهري بالدينار		
أقل من ٢٠٠	٤٠	١٨%
٢٠١-٢٥٠	٨٥	٣٨,٥%
٢٥١-٣٠٠	٥٣	٢٤%
٣٠١-٣٥٠	٢١	٩,٥%
أكثر من ٣٥٠	٢٢	٩,٩%

## ملحق رقم (٢)

المقارنات البعدية للفروق باستخدام الإحصائي LSD لمتغير العمر

الفئة العمرية بالسنوات	متوسط الفروق	الخط المعياري	مستوى الدلالة
أقل من ٢٥	٣٤-٢٦	٠,١٥٤٣	٠,١٧٥
	٤٤-٣٥	٠,١٥٦٥	٠,٠٥٥
	أكثر من ٤٥	٠,١٧٥٢	٠,٠٠٤
٢٦-٣٤	٤٤-٣٥	٧,٦٠١	٠,٢٢٦
	أكثر من ٤٥	٠,١٠٩٥	٠,٠٠٦
٣٥-٤٤	أكثر من ٤٥	٠,١١٢٦	٠,٠٦٤

## ملحق رقم (٣)

المقارنات البعدية للفروق باستخدام الإحصائي LSD لمتغير الدخل الشهري

الدخل الشهري بالدینار	متوسط الفروق	الخطأ المعياري	مستوى الدلالة
٢٥٠-٢٠١	٠,١٧٩٩-	٩,٦٦٧	٠,٠٦٤
٣٠٠-٢٥١	٠,١٧٨٩-	٠,١٠٥٧	٠,٩٢
٣٥٠-٣٠١	٠,٢٦٨٥-	٠,١٣٥٠	٠,٤٨
أكثر من ٣٥٠	٠,٥٥٣٣-	٠,١٣٣٠	٠,٠٠٠
٣٠٠-٢٥١	١,٠٠٠	٨,٨٠٣	٠,٩٩١
٣٥٠-٣٠١	٨,٨٦٣-	٠,١٢١٧	٠,٤٦٧
أكثر من ٣٥٠	٠,٣٧٣٥-	٠,١١٩٥	٠,٠٠٢
٣٥٠-٣٠١	٨,٩٦٣-	٠,١٢٩٠	٠,٤٤٨
أكثر من ٣٥٠	٠,٣٧٤٥-	٠,١٢٦٩	٠,٠٠٤
أكثر من ٣٥٠	٠,٢٨٤٥-	٠,١٥٢٢	٠,٠٦٣

## ملحق رقم (٤)

المقارنات البعدية للفروق باستخدام الإحصائي LSD لمتغير الخبرة

الخبرة بالسنوات	متوسط الفروق	الخطأ المعياري	مستوى الدلالة
١٠-٦	٠,١٢٧٩-	٩,٥٨٥	٠,١٨٥
١٥-١١	٠,٢٨٤٩-	٩,٨٨٥	٠,٠٠٤
أكثر من ١٥	٠,٣٩٧٨-	٠,١١٧٥	٠,٠٠١

٠,٠٦٢	٨,٣٧٦	٠,١٥٧٠-	١٥-١١	من ١٠-٦
٠,٠١١	٠,١٠٥١	٠,٢٦٩٩-	أكثر من ١٥	
٠,٢٩٧	٠,١٠٧٩	٠,١١٢٩-	أكثر من ١٥	من ١٥-١١

## ملحق (٥)

## مقياس الرضا الوظيفي

حضرة المرشد المحترم

السلام عليكم ورحمة الله وبركاته

يقوم الباحث بعمل دراسة بعنوان الرضا الوظيفي لدى المرشدين والمرشدات في مدينة الزرقاء

وقد تم تطوير مقياس للرضا الوظيفي خاص بالبحث، وسوف يقوم الباحث باسترجاع المقياس بعد أسبوع من استلامه، لذا أرجو منك التكرم بالإجابة على فقرات المقياس بوضع إشارة (X) في المربع الذي يعبر عن درجة رضاك، حسب درجات الرضا التالية :

٠- غير راض إطلاقاً .

١- غير راض .

٢- راض بدرجة متوسطة .

٣- راض .

٤- راض كثيراً .

واقبلوا فائق احترامي وتقديري،،



## استبانة

## مقياس الرضا الوظيفي

## معلومات أولية

جنس المرشد ☐ ذكر ☐ أنثى

عمر المرشد ☐ أقل من ٢٥ سنة ☐ ٢٥ - ٣٩ سنة

☐ ٣٥ - ٤٤ سنة ☐ ٤٥ سنة فما

فوق

التخصص ☐ إرشاد ☐ علم نفس ☐ علم اجتماع

☐ تخصصت لأخرى فكرها

الدرجة العلمية ☐ بكالوريوس ☐ دبلوم عالي

☐ ماجستير ☐ أخرى فكرها

عدد سنوات الخدمة ☐ أقل من ٥ سنوات ☐ ٦ - ١٠ سنوات

☐ ١١ - ١٥ سنة ☐ أكثر من ١٥ سنة

الراتب الشهري ☐ أقل من ٢٠٠ دينار ☐ ٢٠١ - ٢٥٠ دينار

☐ ٢٥١ - ٣٠٠ دينار ☐ ٣٠١ - ٣٥٠ دينار

دينار

☐ ٣٥٠ دينار فما فوق

الحالة الاجتماعية ☐ أعزب ☐ متزوج

الترتيب	الظاهرة	الرضا كليا	الرضا	الرضا بدرجة متوسطة	الرضا قليلا	غير راضي إطلاقا
١	مدى ما يورده لي مخطي من هذه الهيئة من عمل كرم					
٢	كلية زملائي في انقلي ليهنتي					
٣	المتطلبات التي توافرها المدرسة التي أصل بها مثل التأمين الصحي					
٤	مدى حصولي على التوازن بين احتياجات المسترشدين ومهامي الإرشادية					
٥	شعوري بالقدار والاعتراف بالفضل كمرشد					
٦	أجود الطلبة الذين أقدم لهم الخدمات الإرشادية					
٧	مداومة عمل تتناسب أجهز مع ساعات العمل المدرسي					
٨	حصولي على تدريب فني الكوالم بالفضل بطريقة ملائمة					
٩	خبرتي على التجهيز في لياوب صلي					
١٠	لظننني بأن أصل في مهنة معترف بها					
١١	مدى إحصائي بتوافق صلي مع شخصيتي					
١٢	فرصة تكافؤ الفرقات في فصل مثل : خطة صلي سنوية					
١٣	فرصة زيادة مخطي مع زليد خبرتي في الفصل					
١٤	طريقة العلاقات الاجتماعية بيني وبين زملائي في المدرسة التي أصل بها					
١٥	فرصة للترقية المتوارة لي					
١٦	إحصائي بحدك التمثل لأوري كمرشد في حقلي الخاصة					
١٧	مدى ما يورده لي صلي من مكافئة ليشاحية جيدة					
١٨	مدى تعاون أولياء أمور المسترشدين في تعليمي للخدمات الإرشادية					
١٩	كلية عدد ساعات العمل اليومي لتقديم الخدمات الإرشادية					
٢٠	فرصتي للتدريب أثناء الخدمة على التواحي الجديدة في فصل في الإرشاد					
٢١	خبرتي من المهمات المملة في الفصل					

٢٢-	المعلماني بأن هناك فرق بين تصنيفي في المدرسة التي أصل بها				
٢٣-	إحصائي والمعلمة أثناء ممارسة العمل				
٢٤-	أقدرني على التغلب على أزمات دون استشارة المدير				
٢٥-	أعطاني حول مسئولي الاقتصادي				
٢٦-	مدى الاحترام المتبادل بيني وبين زملائي في العمل				
٢٧-	التقدير والاحتراف الذي يحصل عليه من إدارة المدرسة حول أدائي الوظيفي				
٢٨-	شعوري بأن دوري محدد في المدرسة التي أصل بها				
٢٩-	مدى قناعتي بالإرشاد كمهنة				
٣٠-	حصولي على تقنية راحة مفعولة ذات معنى حول أدائي الوظيفي من قبل المسترشدين				
٣١-	مدى ملائمة المكان المخصص للمدرسة صلي				
٣٢-	حضورى عدة لقاءات خاصة بالمرشدين عدة مرات سنوياً				
٣٣-	تعاملتي مع مستجدات العمل الجديدة				
٣٤-	شعوري بالسيطرة على مصوري في مهنتي				
٣٥-	فرصة نمو شخصيتي من خلال صلي				
٣٦-	استجابتي في أسلوب صلي				
٣٧-	واقبي لشعوري				
٣٨-	قدم الإهتمام الذي يحصل عليه والذي يختلف من ضابط ومشكلات العمل				
٣٩-	وجود طريقة مفعولة لتقديم أصلي المنووبة من قبل المعلمين				
٤٠-	مدى وضوح مسؤولياتي في العمل				
٤١-	مدى احترام المجتمع لمهنة الإرشاد				
٤٢-	مدى تناسب إحداء الطلبة مع قدرتي على تقديم خدماتي الإرشادية .				
٤٣-	سهولة التنقل من وإلى مكان صلي .				
٤٤-	التكريب المناسب الذي يكتفه من وقت إلى آخر في هذا المجال .				
٤٥-	تفهمي مع ظروف المدرسة نظريه				
٤٦-	مدى شعوري بالاعتماد على أدائي أصل في الإرشاد				
٤٧-	قواني بأصلي تتناسب مع مهني الأخلاقية				

الرضا الوظيفي لدى المرشدين والمرشدات في مدينة الزرقاء **فكر وإبداع**

٤٨-	مدى وضوح مسؤوليات المهنة أمام الآخرين				
٤٩-	التغطية الواسعة التي تحصل عليها من زملائه حول أدائي الوظيفي				
٥٠-	إدراكه بأن الإدارة المدرسية تعلماني ويصف				
٥١-	صلي مع زملائي يتكلمون طويلا دوري في المدرسة				
٥٢-	صورة الإرشاد في وسائل الأعلام				
٥٣-	حصولي على فرص لمساعدة المسترشدين				
٥٤-	مدى توفر مؤهلاتي ملائمة للتدخل مهنتي				
٥٥-	مدى امتلاكني لمهارات إلقاء علاقات إيجابية مع فئات المسترشدين				
٥٦-	تفرتي على الابتكار والإبداع في طريقة أداء العمل				
٥٧-	تحمدي من التلق حول نتائج فريقي الإرشادية				
٥٨-	قبلي بأصناف تكدس ملائمة لشخصيتي				
٥٩-	فرصة للتأثير على مهنة المدرسة مثل : موارد الامتحانات والتأثيرات للتدخلات و....				
٦٠-	رأيت مقارنة بالوجد الذي ألكة في تقديمي للخدمة الإرشادية				
٦١-	جو تقاطع الذي يسود بين أفراد المدرسة التي أصل				
٦٢-	حصولي على فرصة تدريبية أسوة بزملائي في المهنة الأخرى في المدرسة نفسها				
٦٣-	مدى تقبل التور الذي تقوم به من قبل فروعهم لمدور المرشدين				
٦٤-	نظرة الإعلام للإرشاد في المدرسة التي أصل بها				
٦٥-	ثقة المرشدين في الخدمات الإرشادية التي أقدما				
٦٦-	مدى فاعلية سوايات وممارسات المدرسة التي أصل بها				
٦٧-	مدى امتلاكني لمهارات إرشادية قوية للتأليب وتطويرة صلي				
٦٨-	مدى ما يشكله صلي من تحد لتفرتي				
٦٩-	مدى الانتماءات وكأني غير مهذب بقاد صلي				
٧٠-	إحساسي برادة تقاطعي في مكان صلي				
٧١-	مسؤولياتي التدريبية في طريقة تنفيذ العمل مكان للتفكير وقت الحصص ومقابلة المرشدين				
٧٢-	علاقتي بإدارة المدرسة بشكل عام				

٧٣-	مدى وضوح القرارات والسياسات الإدارية في المدرسة التي اُصل بها				
٧٤-	وضوح وأهم طبيعة على من قبل الطلبة المسترشدين				
٧٥-	مماقتي المهنية مقارنة بالزملاء في المدن الأخرى وإلى المدرسة نفسها				
٧٦-	الطريقة التي تتبناها المدرسة التي اُصل بها في متابعة قراراتها الإدارية للمعلمين فيها				
٧٧-	حصولي على تدريب جيد قبل ممارسة المهنة				
٧٨-	مدى وجود مشورات تعقل عاقلتي على التفكير أثناء العمل				
٧٩-	استخدامي لمبادئ أسس العمل الصراحت في إطار العمل				
٨٠-	مدى وضوح مدير المدرسة في التعامل معي في العمل				
٨١-	عقلي في مدرسة فكر جهود المعلمين فيها				
٨٢-	شعوري بالاحترام لطلبة مهنة الإرشاد				
٨٣-	فرصة استغلالي من زملاء المهنة				
٨٤-	مدى الاستفادة من فرقتي الخاصة التي عاقلتي في الإرشاد				
٨٥-	مدى ما يقدمه لي العمل في الإرشاد من استقرار نفسي				
٨٦-	مشاركة زملائي لي في تفكيري لخدمة الإرشاد				
٨٧-	نظرة الآخرين لي كوني اُصل مرشداً				
٨٨-	استخدامي لقرائي وخبراتي وتربيتي بشكل واتم طبيعة عملي				
٨٩-	التدريب الذي حصلت عليه في مواضيع قطاعات العمل الإرشادي مثل التوجيه الجمعي والإرشاد الجمعي				
٩٠-	قدرتي على تجنب المشكلات للخدمة من العمل المنصب				
٩١-	فرص حظوري لدورات أو محاضرات تتعلق في عملي في الإرشاد				



## الخلافة الإسلامية وإمكانية عودتها قبل ظهور المهدي عليه السلام

د. سعد عبد الله عثوري<sup>(١)</sup>

د. نسيم شحدة ياسين<sup>(٢)</sup>

يدور هذا البحث حول إمكانية عودة الخلافة الإسلامية قبل قيام الساعة فعودة الخلافة الإسلامية وقيامها أمل ينشده كل مسلم غيور على إقامة شرع الله تعالى وتحكيمه في الأرض.

فالباحثان يشتان بالألمة - لقرآنية والنبوية والواقعية - إمكانية عودة الخلافة الإسلامية قبل قيام الساعة ، بل وقبل ظهور المهدي عليه السلام ، ويردان على ضعف الإيمان والمتشككين الذين يعتقدون أن الخلافة بعد سقوطها عام ١٩٢٤م لن تعود وإن تكلم لها قلمة .

وقد هدف الباحثان في بحثهما تجديد وبث روح الأمل في نفوس المسلمين، وخاصة العاملين في حقل الدعوة الإسلامية، وذلك ببيان الأئمة التي تؤكد عودة الخلافة الإسلامية متى قام المسلمون باستكمال أسباب النصر وتحصيل وسائله ، فإله تعالى يفتح للنصر لمن يستحقه، قال تعالى : ﴿ وَكَيِّنْهُمْ لَنَا لَأَنَّا مِنَ النَّاصِرِينَ ﴾ (الحج: ٤٠) .

(١) الأستاذ المساعد - كلية أصول الدين - الجامعة الإسلامية - غزة

(٢) الأستاذ المساعد - كلية أصول الدين - الجامعة الإسلامية - غزة

مقدمة :

إن الحمد لله نحمده ونستعينه ونستغفره، ونعوذ بالله من شرور أنفسنا ومن سيئات أصنافنا، من يهده الله فلا مضل له، ومن يضلل فلا هادي له، وأشهد أن لا إله إلا الله وحده لا شريك له، وأشهد أن محمداً عبده ورسوله.

﴿ يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا اتَّقُوا اللَّهَ حَقَّ تَقَاتِهِ وَلَا تَمُوتُوا وَأَنْتُمْ مُسْلِمُونَ ﴾ (آل عمران: ١٠٢) .

﴿ يَا أَيُّهَا النَّاسُ أَكُفِّرُكُمْ عَنْ سَيِّئَاتِكُمْ مِنْ قَبْلِ وَاحِدَةٍ وَخَلَقَ نَسَبًا مِنْهَا وَبَنَى مِنْهَا رِجَالًا كَثِيرًا وَنِسَاءً وَأَكْمَلُ اللَّهُ الَّذِي تَسَاءَلُونَ بِهِ وَاللَّهُ عَزِيزٌ عَلِيمٌ ﴾ (النساء: ١) .

﴿ يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا اتَّقُوا اللَّهَ وَقُولُوا قَوْلًا سَدِيداً \* يُصْلِحْ لَكُمْ أَعْمَالَكُمْ وَيَغْفِرْ لَكُمْ ذُنُوبَكُمْ وَمَنْ يُطِيعِ اللَّهَ وَرَسُولَهُ فَقَدْ فَازَ فَوْزاً عَظِيماً ﴾ (الأحزاب: ٧٠-٧١) .

أما بعد :

لمن أن غابت شمس الخلافة الإسلامية عن هذه الأرض علم ١٩٢٤م على يد مصطفى كمال أتاتورك، والمسلمون يعيشون حياة بؤس وشقاء وبعد عن دين الله سبحانه وتعالى، فشجذ أن العزة قد هجرتهم والكرامة سلبت منهم وأصبحوا في شتاتٍ وضعف، وقد تكاثبت عليهم قوى الظلم والبطش.

وهذا دليل قاطع على أن الخلافة هي بمثابة مظلة يجد الناس تحتها تعاليم الإسلام تطبق في أسلوب عصي، يسعون به في حياتهم، ويجتازون به إلى الآخرة .

ظلت أمة الإسلام حصينة آمنة، منيعة مستعصية أمام أطماع أمم الكفر والطغيان طيلة الفترة الزمنية التي كان يطوها خليفة مسلم، يمسوها بالدين، ويحكمها بشرع رب العالمين، ويؤدو بقوة السلاطين عن حرمان المسلمين وحقوقهم، ويرهب أعداءهم بالجهاد من أن تتجاسر نفوسهم على الاعتداء ..

كان المسلمون إلى تلك الوقت بخير وعزة وكرامة وهيبة، يحسب لهم الأعداء كف حساب قبل أن يفتكروا بآلئ اعتداء، إلى أن سقطت آخر معالم الخلافة العثمانية في أوائل هذا القرن المنصرم، بفعل وتقصير من المسلمين أنفسهم، وبمكر رهيب اجتمعت على تكبيره وإحباطه جميع قوى الكفر والطغيان والظلم في العالم ..

وقد استطاع أعداء الإسلام أن يسيطروا أيديهم على بلاد المسلمين وأن يستولوا للقوانين التي تحكم بغير ما أنزل الله، فعلن المسلمون معيشة ضنكاً، وذاقوا من جرام ذلك



المر والهوان، وحال المسلمين اليوم خير دليل على هذا حيث التفتت والتشرذم والانقسام والخلافات القائمة بين الدول العربية والإسلامية على أشدها .

من هنا كان الواجب على الطعام والدعاة العاملين للإسلام أن يكون همهم الأول<sup>(١)</sup> العمل من أجل قيام خلافة راشدة تحتضن المسلمين في جميع أصقاع الأرض، على اختلاف ألوانهم ولغاتهم وأوطانهم وأجناسهم، لتتمكن الأمة من استئناف حياتها الإسلامية، ول يعود لها سلطاتها وعزها بعد أن أفضيت خلافتها لراشدة فترة من الزمن.

من هنا تأتي أهمية وضرورة إعداد هذا البحث الذي أسميناه " الخلافة الإسلامية وإمكانية عودتها قبل ظهور المهدي " وبخاصة أن كثيراً من المسلمين قد أخطأوا وضلوا الطريق الشرعي الصحيح، فظنوا جهلاً أو خطأ أن الخلافة غابت وإن تقوم مرة أخرى إلا بظهور المهدي عليه السلام، فجاء هذا البحث ليثبت أن الخلافة كقنة بظهور المهدي عليه السلام ويمكن قيامها قبل ظهور المهدي إن جد المسلمون وعملوا بأسباب النصر والتمكين...!

وإذا نادينا بضرورة إعادة نظام الخلافة، فلا يظن بنا التحديق في الخيال، فقد تعلمنا من سيرة الرسول ﷺ كيف تتفاعل وتواجه الأزمات بروح مشرقة آمين في تحقيق نصر الله عز وجل بعد الأخذ بأسبابه .

يروى الإمام أحمد عن تميم الداري رضي الله عنه قال : قال صلى الله عليه وسلم " نَبِيكُنْ هَذَا الْأَمْرَ مَا بَلَغَ اللَّيْلُ وَلَقَدْ هَارَ وَكَا يَتَرُكُ اللَّهُ نَبِيَّ مَدْرٍ وَكَا وَبَرَّ إِنَّا أَنْخَلَهُ لِلَّهِ هَذَا الَّذِينَ يَعِزُّ عَزِيزٍ أَوْ يَذُلُّ ذَلِيلٌ عَزَّ اللَّهُ بِهِ الْفَيْسَلُمْ وَكَلَّا يَلِلُ اللَّهُ بِهِ الْكَفَرُ " (٢)

أهداف البحث :

يهدف الباحثان من هذه الدراسة تحقيق الأهداف التالية :

- ١- الرد على من يزعم بأن الخلافة لا تقوم إلا في زمن المهدي - عليه السلام - وذلك بإثبات إمكان عودتها قبل ظهوره عليه السلام .
  - ٢- بث الأمل بالنصر القريب في نفوس المسلمين، خاصة العاملين منهم في حقل الدعوة الإسلامية .
  - ٣- حث المسلمين على العمل لعودة الخلافة، بأن يقوم كل مسلم بواجبه تجاه هذا الأمر المهم والخطير في حياة المسلمين .
  - ٤- بيان أهمية الخلافة ومكانتها في حياة المسلمين .
  - ٥- إحياء للخلافة من جديد أصبح ضرورة ملحة لتجميع القوى الإسلامية المنفرقة، توطئة لمجاهدة التحديات العرقية والاقتصادية والميسية والعسكرية .
- مشكلة البحث :

تشير كثير من الآيات القرآنية ومثلها الأحاديث النبوية أن المستقبل لهذا الدين، أسالذلال والبشائر من نصوص الكتاب والسنة ، ومن وقع الحضرات لمادة الآلة للتهيار، ومن وقع الأمة الإسلامية - التي بدأت تصحو على نداء المخلصين، وتهب من رقابها للظول لتستعيد مكانتها ومذارتها - لتؤكد أن الإسلام قائم، وأن النصر الموعود آت بإذن الله بعد استكمال أسبابه وتحصيل وسائله، فإنه تعالى يمنح النصر لمن يستحقه، وأن الخلافة الإسلامية قائمة، خلافة راشدة تحضن جميع المسلمين في جميع أصقاع الأرض، على اختلاف ألوانهم ولغاتهم وأوطانهم وأجناسهم، تعيش آلامهم وأحلامهم، يجدون فيها الكف الذي يلونون به من أخطار الأعداء المحيطة بهم من كل حنب وصوب .. قال تعالى : ﴿ إِنْ كُنْتُمْ تُحِبُّونَ اللَّهَ فَاتَّبِعُوا أَمْرَ اللَّهِ وَارْضَوْا بِهِ إِنَّ اللَّهَ يَخْتَارُ لِمَنْ يَرْضَى عَنْهُ فَيَجْعَلُ لَهُ أَهْلَهُ إِنَّ اللَّهَ سَمِيعٌ عَلِيمٌ ﴾ (آل عمران: ١٠٤) ، وقال تعالى : ﴿ وَتَنْصُرُوا اللَّهَ فَهُوَ يَنْصُرُكُمُ إِنَّ اللَّهَ قَوِيٌّ ذَلِيلٌ ﴾ (الحج: ١٠) .

بالرغم من هذه النصوص الكثيرة (٣) والتي تؤكد أن المستقبل للإسلام، نجد أن بعض العاملين في مجال الدعوة لهذا الدين قد أخطأوا الفهم الشرعي للصحيح لنصوص الكتاب والسنة، فذهب بعضهم إلى أن الخلافة الإسلامية عن تكون إلا بظهور المهدي ، وأن الذي يكون بعد مرحلة الحكم الجبري التي تعيشها إنما هي خلافة المهدي عليه السلام .

من هؤلاء أمين محمد جمال الدين، صاحب كتاب " صر أمة الإسلام وأقرب ظهور للمهدي عليه السلام " حيث قال : " إن هذه الخلافة الراشدة الأخيرة التي هي على منهاج

للتنبؤة والتي ننظرها هي خلافة المهدي عليه السلام ... فلذاي يكون بعد مرحلة الحكم الجبري التي نعيشها إنما هي خلافة المهدي ... (٤)

ومثله ذهب خالد عبد الواحد، في مقدمة كتابه " نهاية إسرائيل والولايات المتحدة الأمريكية " إذ قال : " لما حديث لا تقوم الساعة حتى تقتلوا اليهود ، ويا مسلم يا عبد الله ، الذي غالبا ما نكتوله ، فهو يتحدث عن مسلمين حقيقيين ، لن يتوفروا في ظل هذه الأجواء على المدى القريب ، أو يتحدث عن خلافة إسلامية ، ومما أعلمه أن الخلافة الإسلامية ، لن تكون إلا بظهور المهدي، وخلاف ذلك لم أجد في السنة النبوية ، من الأحاديث ما يشير إلى هذه الفترة ، فهي مغيبة تقريبا، إلا من حديث هذا، أو هناك " (٥)

ولا شك أن اعتقاد أن الخلافة لا تقوم إلا في زمن المهدي - عليه السلام - اعتقاد باطل وخطير يجعل المسلمين يتوكلون على لحديث المهدي، ويتركون العمل للإسلام انتظاراً منهم لخروج المهدي - عليه السلام - متوهمين أن عودتها غير ممكنة قبل ظهوره يقول الشيخ محمد ناصر الدين الألباني : " لا يجوز للمسلمين اليوم أن يتركوا العمل للإسلام وإقامة دولته على وجه الأرض ؛ انتظاراً منهم لخروج المهدي ولزول عيسى عليهما الصلاة والسلام ؛ ياساً منهم ؛ أو توهماً أن ذلك غير ممكن قبلهما ؛ فإن هذا توهم باطل ، وياس عاطل فإن الله تعالى أو رسوله ﷺ لم يخبرا أن لا عودة للإسلام ولا سلطان له على وجه الأرض إلا في زمتهما ، فمن الجاز أن يتحقق ذلك قبلهما إذا أخذ المسلمون بالأسباب الموجبة لذلك لقوله تعالى: ﴿إِذْ يُسْرُوا إِلَهُ يَسْرُكُ وَيَكْتُمُ كُفْرَهُ﴾ (محمد: ٧) دون ذلك الفهم الخاطئ " (٦).

ومن أجل بيان الحقيقة ، جاء هذا البحث ليثبت بالأدلة - قرآنية ونبوية وواقعية - إمكانية عودة الخلافة الإسلامية قبل قيام الساعة ، بل وقبل ظهور المهدي عليه السلام ، ويرد على كل من يعتقد أن الخلافة بعد أولها علم ١٩٢٤م أن تعود وأن تقوم لها قامة .  
خطة البحث :

يشتمل هذا البحث بعد هذه المقدمة البسيطة على أربعة مباحث :

المبحث الأول : الخلافة : مفهومها وأهميتها.

المطلب الأول : تعريف الخلافة .

أولاً : الخلافة لغة .

ثانياً : الخلافة اصطلاحاً .

المطلب الثاني : اسم الخليفة لاختيار نبوي .

المطلب الثالث : أهمية الخلافة في حياة المسلمين .

المطلب الرابع : حال المسلمين بعد سقوط الخلافة.

المبحث الثاني : مراحل وأنواع الحكم كما يحدده النبي ﷺ :

١- مرحلة حكم النبوة .

٢- مرحلة الخلافة على منهاج النبوة .

٣- مرحلة الملك العاض أو العضوض .

٤- مرحلة الحكم الجبري .

٥- مرحلة الخلافة على منهاج النبوة .

المبحث الثالث : حكم العمل من أجل الخلافة الإسلامية :

المطلب الأول : وجوب العمل لإعادة الخلافة الإسلامية .

المطلب الثاني : الأئمة على وجوب إقامة الخليفة على المسلمين كافة.

أولاً : القرآن الكريم .

ثانياً : السنة النبوية .

ثالثاً : إجماع الصحابة .

رابعاً : المعقول .

المبحث الرابع : الأئمة على عودة الخلافة الراشدة :

أولاً : الأئمة للقرآنية على عودة الخلافة.

ثانياً : الأئمة النبوية على عودة الخلافة .

ثالثاً : الأئمة الواقعية على عودة الخلافة .

الأول : للصحة الإسلامية وآثارها في الحياة الإسلامية .

الثاني : انهيار المصنر الشيوعي .

الثالث : القرب سقوط الحضارة الغربية وحتمية تهيئها .

هذا ونسأل الله تعالى أن يجعل هذا العمل خالصاً لوجهه الكريم نافعاً لعباده المؤمنين،

ولحمد لله رب العالمين، وصلّ اللهم على سيدنا ونبيينا ومعلمنا وقائدنا محمد ﷺ وعلى آله

وصحبه وسلم .

المبحث الأول

الخلافة : مفهومها وأهميتها.

المطلب الأول : تعريف الخلافة :

لأولاً : الخلافة لغة :

لو رجعنا إلى الأصل اللغوي لكلمة خليفة لوجدنا " أن الخليفة في الاستعمال اللغوي، هو من يقوم مقام الأصل الذي ذهب كما يقوم الخلف بعد السلف " (٧) والخليفة : السلطان الأعظم ويؤت كالخليف، والجمع خلف وخلفاء، وخلفه خلافة : كان خليفته وبقي بعده . (٨) " واستخلف فلان من فلان : جعله مكانه .. وخلف فلان فلاناً إذا كان خليفته . يقال خلفه في قومه خلافة .

وفي التنزيل العزيز قال تعالى : ﴿وَقَالَ نُوسَىٰ أَخِيهِ مَا سَأَلَكَ خَلْفِي فِي قَوْمِي﴾ (الأعراف: الآية ١٤٢) .

وخلفته أيضاً إذا جلت بعده، ويقال : خلفت فلاناً لأخذه تخليفاً واستخلفته أنا جعلته خليفتي .. واستخلفه : جعله خليفته " (٩) .  
ثانياً : الخلافة اصطلاحاً :

قال ابن خلدون : الخلافة " هي حمل الكلفة على مقتضى النظر الشرعي في مصالحهم الأخروية و الدنيوية للرجعة إليها إذ أحوال الدنيا ترجع كلها عند الشارح إلى اعتبارها بمصالح الآخرة فهي في الحقيقة خلافة عن صاحب الشرع في حراسة الدين و سياسة الدنيا به " (١٠) .

يقول الإمام الرابع الأصفهاني في مفرداته :

" والخلافة النبوية عن الغير ، إما لغية المنوب عنه ، وإما لموته ، وإما لعجزه، وإما لتشريف المستخلف . وعلى هذا الوجه الأخير استخلف الله أوليائه في الأرض، قال تعالى : ﴿مَوَٰلِدِي جَعَلْتُكَ خَلِيفَةً فِي الْأَرْضِ﴾ (فاطر : ٣٩) وقال : ﴿وَيَسْتَخِفُّ نَبِيٌّ قَوَّامًا غَيْرَ كَذَّابٍ﴾ (١١) (هود : ٥٧) .

وليس بالضروري للخلافة أن يكون المنوب عنه ميتاً أو غير موجود . فالإمام الرابع يقول : " خلف فلان فلاناً ، قام بالأمر عنه وإما بعده " (١٢)

وعرف د. صلاح الدين ديبوسي الخليفة فقال: "هو الرئيس الأعلى للدولة الذي يلتزم بإقامة الدين وتكبير مصالح الناس فداءً برسول الله ﷺ (١٣) .

فالخلافة هي التي يناط بها إقامة شرع الله عز وجل، وتحكيم كتابه، والقيام على شؤون المسلمين، وإصلاح أمورهم، وجهاد عدوهم.

ويطلق لفظ الخلافة ويراد به الإمامة ، وعليه درج استعمال الكلمتين لمعنى واحد .

فالإمامة لغة : مصدر من لم والإمام كل من ألتزم به قوم كانوا على الصراط المستقيم أو كانوا ضالين، والجمع أئمة، وإمام كل شيء قيمه والمصلح له، والقرآن إمام المسلمين .  
أما معناها اصطلاحاً : يقول أئمة القضاة أبو الحسن الماوردي (١٤) : " الإمامة : موضوعة لخلافة النبوة في حراسة الدين وسياسة الدنيا " (١٥).

- أما إمام الحرمين أبو المعالي عبد الملك الجويني (١٦) فقد عرف الإمامة بأنها : " رئاسة أئمة، وزعامة عامة، تنطق بالخاصة والعامة في مهمات الدين والدنيا مهمتها حفظ الحوزة، ورعاية الرعية، وإقامة الدعوة بالحجة والسيف وكف الحيف والخيف، والإنتصاف للمظلومين من الظالمين، واستيفاء الحقوق من الممتنعين وإيفائها على المستحقين " (١٧)

- وقال القنطاري في كشفه - كشف اصطلاحات الفنون - " الإمامة عند المتكلمين : هي خلافة الرسول عليه السلام في إقامة الدين وحفظ حوزة الإسلام بحيث يجب إتباعه على كافة الأمة والذي هو خليفته يسمى إماماً . وقولنا " يجب إتباعه " .... إلخ يخرج من نصبه الإمام من ناحية كالفقاضي، ويخرج المجتهد أيضاً إذ لا يجب إتباعه على الأمة كافة بل على من قلده خاصة ويخرج الأمر بالمعروف أيضاً.

وهذا التعريف أولى من قولهم " الإمامة رئاسة عامة في أمور الدين لشخص من الأشخاص " (١٨) .

مما سبق يتبين أن الخلافة في الاصطلاح الإسلامي تعني القيادة الإسلامية أو الإمامة ، ومن هنا يُعلم أن مصطلح الإمامة يرافف مصطلح الخلافة.

ومن يؤكد التماثل المعنوي بين الإمامة والخلافة العلامة ابن خلدون إذ يقول : " وإذا قد بينّا حقيقة هذا المنصب، وأنه نبيلة عن صلح الشريعة، في حفظ الدين وسياسة الدنيا به تسمى خلافة أو إمامة، وللقوم به خليفة أو إمام " (١٩) .

ويذهب أبو الحسن الماوردي إلى نفس الرأي حين يُعرف الإمامة بأنها خلافة النبوة في حراسة الدين وسياسة الدنيا (٢٠) .

ويفسر الشيخ أبو زهرة الترافف بين اللفظين بقوله : " إن المذاهب السياسية كلها تدور حول الخلافة، وهي الإمامة الكبرى، وسميت خلافة لأن الذي يتولاها، ويكون الحاكم الأعظم للمسلمين، يخلف النبي في إدارة شؤونهم، وتسمى الإمامة لأن الخليفة كان يسمى إماماً، ولأن طاعته واجبة، ولأن الناس كانوا يسبون وراءه، كما يصلون وراء من يؤمهم في الصلاة " (٢١)

والملاحظ من التعريف السابقة أن العلماء لم يفرقوا في الاستعمال بين لفظ إمام ولفظ خليفة وإنما استعملوا كلا اللفظين بمعنى واحد .

وعليه سوف لا نفرق في الاستعمال بين هذين اللفظين فنستخدم الخلافة بمعنى الإمامة والإمامة بمعنى الخلافة، وإن كنا نرى أن بين اللفظين عموم وخصوص فالإمامة تشمل ملايين أكثر من ميادين الخلافة .

ومما سبق أيضاً يستفاد - أن أصل وضع الإمامة كان خلافة عن النبي ﷺ وفي وقتين هامتين هما:  
الوظيفة الأولى :

خلافة النبي ﷺ في حراسة الدين من التزييف والتغيير والتبديل فيه، فيذب عن حياض الشريعة والعقيدة، وينود عن المسلمين ويدفع عن الديار الإسلامية .  
الوظيفة الثانية :

خلافة النبي ﷺ في رعاية كل شؤون الحياة ، وهذه الوظيفة تشمل جميع المصالح الدنيوية، فيجب على الخليفة أن يسعى لتحقيق كل أمر دنيوي تحتاج إليه الرعية (٢٢) .  
ويلاحظ أيضاً - أن جميع الفقهاء الذين تصدوا لتعريف الخلافة قدموا أمور الدين والعناية به وحفظه على أمور الدنيا بمعنى: جعل الثانية تابعة للأولى وبيان أن سياسة الدنيا يجب أن تكون بالدين وشرائعه وتعاليمه (٢٣) .  
المطلب الثاني: اسم الخليفة لاختيار نبوي :

تسمية صاحب الولاية الكبرى في المسلمين خليفة، لاختيار نبوي ﷺ للرسول ﷺ من القرآن الكريم، في خطاب الله لداود عليه السلام، قال الله عز وجل: ﴿يَا دَاوُدُ إِنَّا جَعَلْنَاكَ خَلِيفَةً فِي الْأَرْضِ فَخُذْكُمْ بَيْنَ الْأَعْمَى وَالْعَصَى﴾ (سورة ص الآية: ٢٦) .

وهذا الاقتباس النبوي نجده فيما رواه البخاري ومسلم عن أبي هريرة قال : قال رسول الله ﷺ " كُنْتُ بَنُو إِسْرَاقِيلَ تَسْمُوهُمْ الْأَنْبِيَاءُ كُلَّمَا هَلَكَ نَبِيٌّ خَلَفَهُ نَبِيٌّ وَإِنَّهُ لَا نَبِيَّ بَعْدِي وَسَيَكُونُ خُلَفَاءُ" (٢٤)

وهذا الاختيار النبوي قد أخذ به المسلمون الأولون، فاطلقوا على أبي بكر وعمر وعثمان وعلي رضي الله عنهم اسم الخلفاء الراشدين .

ولما تولى أبو بكر رضي الله عنه قال بعض المسلمين له : يا خليفة الله : فقال لهم : لست خليفة الله ولكني خليفة رسول الله ﷺ حسبى ذلك (٢٥) .

ولا يعرف على وجه الدقة الوقت الذي أطلق المسلمون على أبي بكر لقب خليفة \* وأما تسميته خليفة فلكونه يخلف النبي في أمته فيقال خليفة بإطلاق وخليفة رسول الله. (٢١) وقد اختلف العلماء في تسمية الخليفة بـ " خليفة الله " .

فقد قيل : يجوز لقيامه بحقوقه في خلقه، ولقوله تعالى ﴿وَمَنْ أَلْزَمَ الْجَنَّةَ سَاحِلَ الْأَرْضِ وَنَبِيٍّ بِمَصْحُورٍ فَقَدْ بَغَىٰ﴾ (الأنعام: ١٦٥)

وقيل لا يجوز لأنه إما يستخلف من يرغب أو يموت والله تعالى لا يرغب ولا يموت، وقيل لأبي بكر : يا خليفة الله، فقال: لست خليفة الله ولكني خليفة رسول الله ﷺ \*

وعليه فإن " خليفة الله أو خليفة رسول الله سواء في المعنى المراد منهما وهو أن من يقوم على الجماعة الإسلامية ويدير شؤونها وينظم أمورها هو ذو سلطان عامل في حياة الجماعة من وراء سلطان الله الخلفي الذي لا يرى أو سلطان النبي الذي كان له في حياته ثم ارتفع بموته " (٢٧).

المطلب الثالث : أهمية الخلافة في حياة المسلمين :

تظهر أهمية الخلافة في حياة المسلمين إذا علمنا أنه لا قيام للدين وأحكامه على الوجه الأكمل إلا بها، ولا أمن ولا أمان للمسلمين ولديارهم من أعدائهم إلا بها، ولا رادع للظالمين وقاطعي الطريق إلا بها، إذا فقد أثر عن النبي ﷺ أنه قال: " إن الله يزع - أي يبرده - بالسلطان ما لا يزع بالقرآن " (٢٨) . فالقرآن الكريم لا يده من قوة وسلطان جسميه ويفرضه على الناس، ويرعاه ويتعاهد أحكامه وشرائعه .. فالقرآن وسيف السلطان يسييران جنباً إلى جنب يؤيد بعضهما البعض، وأيهما يتخلف عن الآخر فإن مسيرة الإسلام - لا محالة - سيغيرها الضعف والذبلات والانتكاسات.

قال ﷺ : " إِمَّا الْإِسْلَامُ جُنَّةٌ يُقَاتَلُ مِنْ وَرَائِهِ، وَيُقَاتَى بِهِ " (٢٩).

وعن أبي بكر قال سمعت رسول الله ﷺ يقول: "السلطان ظل الله في الأرض فمن كفره كفره الله، ومن أهله أهله الله " (٣٠)

فالسلطان المسلم العادل ظل الله في الأرض؛ والخلافة، والسلطان، والدولة وغير ذلك من معاني الشوكة والقوة كلها تدخل كوسائل مباشرة وهامة لتطبيق أحكام الله تعالى وشرائعه في الأرض، وبه تحفظ حرمت الدين، وتطور رايته .

ولا شك أن الغاية الجوهرية من قيام الدولة الإسلامية هي إيجاد الجهاز السياسي الذي يحقق وحدة الأمة الإسلامية وتعاون أفرادها، ويتلخص تطبيق أحكام الإسلام وتنفيذها، ومراقبة سيرها التطبيقي في شتى مجالات الحياة وهذا لا يتم إلا بنصب الخليفة أو الإمام .



المطلب الرابع : حال المسلمين بعد سقوط الخلافة :

أرسل رسول الله ﷺ دعاء دولة الإسلام في المدينة المنورة، واتسعت رقعة الدولة فأصبحت أعظم دولة عرفها التاريخ، حيث أقيمت على أسس رابطة عظيمة شهد لها القاصي والداني، وازدادت عظمة بدخول كثير من الناس في دين الله أفواجا وتمسكهم بمنهج رسول الله ﷺ وسير الخلفاء الراشدين المهديين على النهج النبوي في سياستهم لأمر الدولة، فكلت الخلافة الراشدة أعظم فترات التاريخ إشراقاً بعد العهد النبوي، ثم جاءت دولة بني أمية " ثم بني العباس " ثم " بني أيوب " ولخيراً دولة بني عثمان أو ما يسمى بالدولة العثمانية وغيرها من حكم بالإسلام وتحت راية القرآن وسنة رسول الله ﷺ

ومن المعلوم أن المسلمين في جميع الأوقات في هذه الدول على مر التاريخ قد مارسوا السياسة الشرعية حسب مفاهيمهم ولجتهادهم وكل ذلك في إطار التحاكم إلى شرع الله فكان القرآن الكريم والسنة النبوية مرجعاً لهم، وحكاماً على الحاكم والمحكوم، وهذا للجميع في التعامل مع بعضهم البعض من جهة ومع الآخرين من غير المسلمين في أرض الإسلام والسلام، وأرض الكفر والحرب والتزاماً لأمر الله سبحانه وتعالى : ﴿لَا تَجِدُ أُمَّةً مُّسْلِمَةً حَتَّى يَجُودُوا فِي أَنْفُسِهِمْ حَرَاباً مَّا كُنْتُمْ لَهَا فَتًا تَسْكُنُ أَسْطِناً﴾ (النساء: ٦٥)، وقوله تعالى : ﴿وَمَا كَانُوا لَكُمْ وَلَا مَوْلَاكُمْ إِنَّا قَدْ خَصَّ اللَّهُ رَسُولَهُ بِأَمْرٍ أَنْ يَكُونَ لَهُ الْخِصْرُ مِنَ الْأَعْيُنِ وَمَنْ يَخْصِرْ اللَّهُ فَرَسُولَهُ فَذَلِكَ أَسْمَاءُ﴾ (الأحزاب: ٢٦) .

ولم يطب الأمر لأعداء الإسلام في كل مرحلة من مراحل التاريخ بل كانوا يترصون بالإسلام والمسلمين الدوائر وينتظرون لحظة الضعف التي ينقضون فيها عليهم من أجل إضعافهم وتمزيقهم وهزيمتهم بعد أن أيقنوا أن قوة المسلمين تكمن في تمسكهم بمنهج الله وسيرهم على خطى رسول الله ﷺ في إرساء دعائم دولتهم وفي سياستهم الشرعية .

فكانت - كما يعلم الجميع - المؤامرة الأولى على الإسلام والدولة الإسلامية في عهد الخليفة الثالث عثمان بن عفان رضي الله عنه، والفتنة التي أدت إلى مقتل الخليفة عثمان بن عفان، وبذر الخلاف بين المسلمين في ذلك الوقت وما نتج عنها من قتال بين الصحابة أنفسهم في " معركة الجمل " و " معركة صفين " .. ولكن الله سلم فعادت الأمة للمسلمين فيما بعد ..

وقد مر تاريخ الخلافة الإسلامية بكثير من المؤامرات كان آخرها المؤامرة على الخلافة العثمانية، ومن ثم إسقاطها عام ١٣٢٥هـ / ١٩٢٤م بعد سقوط آخر سلاطين بني عثمان

ومن المعلوم أن الخلافة استمرت حتى دولتهم نحو ثلاثة عشر قرناً من الزمان، وقد مرت  
مأساة إسقاط الخلافة الإسلامية بثلاث مراحل<sup>(٣١)</sup> :

الأولى : وكانت معاصرة لفترة الغزو الإسلامي التي صاحبت فتح الأندلس، ثم فتح  
القسطنطينية والتي نتج عنها اجتماعات للسلاسة الأوربيين لبحث " المسألة الشرقية  
" وتعني محاولة الوصول إلى حل لوقف المد الإسلامي على قلب أوروبا .

الثانية : فترة انحسار الفتح الإسلامي الذي أجراه الأوربيون " للمسألة الشرقية " الذي اتجه  
نحو تقطيع أوصال دولة الخلافة وإضعافها وبالفعل بدأ التطبيق باحتلال أراضي  
تابعة للدولة العثمانية، وإشاعة الإحتلال والغزو العنفي والاجتماعي والفكري  
وإشاعة العصبية القومية لدخل الدولة وغير ذلك من الضغط الذي مورس عليها  
من قبل الغرب الصليبي .

الثالثة : فترة الإجهاز على دولة الخلافة : وقد تم ذلك بإعداد شخصية خاصة لهذا الغرض  
يقوم بهذه المهمة، بحيث يكون مقبولاً لدى الجمهور، وأيضاً يكون قادراً على  
تنفيذ هذه المهمة الصعبة ..

وقد سبق هذه الفترة لاحتلال أجزاء من تركيا بعد استئراجها إلى الحرب العالمية الأولى  
حليفة لألمانيا، كما سبق التخطيط الدقيق للإجهاز على " للرجل المريض " أي دولة الخلافة  
الضعيفة، لتوزيع أسلحة وأسلحة ..

وكان نتيجة ذلك أن أعلن الرجل الذي أعنوه لمثل هذا اليوم " مصطفى كمال أتاتورك "   
عن إلغاء الخلافة الإسلامية بالتنسيق الكامل مع أداء الأمة، بحيث يتحقق قول الغزاة " بأن  
يقطع للشجرة أحد أعضائها " .

وبعد الإجهاز على الخلافة الإسلامية التي كانت بمثابة الصاعقة على الأمة بحيث قطعت  
أوصالها وأجهزت على مصدر القوة لدى الأمة وقضت على آخر حصن من حصونها بحيث  
استباح الأعداء بيضة الأمة، وسيطروا على ثرواتها وخيراتها، وغزو عقول أبنائها وبناتها  
... فقد قام القهر السياسي بدلية في داخل تركيا متمثلاً في حملات القمع الدموي، كما قام  
قهر الاحتلال العسكري في سائر البلاد الإسلامية، وبخاصة في مصر والهند وغيرها من  
بلاد المسلمين، وسكنت فلسطين أرض النبوة من يد الأمة وأصبحت جرح الأمة لتتألف ..  
وكان ذلك نتيجة طبيعة لإلغاء الخلافة الإسلامية بحيث ظهر وعد بالقول عام ١٩١٧م إلى  
حيز الوجود والتطبيق، واشترط على تركيا لاستقلالها عدة شروط، وهي شروط كيريزون  
الأربعة<sup>(٣٢)</sup> :

١- قطع كل صلة بالإسلام .

٢- إلغاء الخلافة الإسلامية .

٣- إخراج أنصار الخلافة .

٤- اتخاذ دستور علماني .

وقد استمرت الحرب على فكرة الخلافة ومن يعتنق إعلانها حتى اليوم، وتعرضت الجماعات الإسلامية التي تدعو إلى الخلافة للإبادة على أيدي الحكام العسكريين للبلاد الإسلامية، ومن جاء لحكم البلاد الإسلامية بعدهم حتى من أبناء الأمة.

كما قام عدد كبير من أبناء العرب والمسلمين ممن يطلقون على أنفسهم بالمفكرين "أصحاب الفكر المشبوه" بمحاربة فكرة الخلافة، ونقل فكرة فصل الدين عن الدولة رغم تعارضها مع الفكر الإسلامي العظيم، ومع تاريخ الأمة الناصع<sup>(٣٢)</sup>.

وساهم هؤلاء مع الحكام الذين ورثوا الاستعمار في بلادهم في إبعاد فكرة الخلافة ومحاربتها، بل إبعاد الدين عن سائر شؤون الحياة تطبيقاً للعلمانية في بلادهم، وذهب كثير من حكام المسلمين إلى تقليد "مصطفى كمال" في أسلوبه ومنهجه المبرمج في الحرب على الإسلام وعلى كل من يدعو إلى تطبيق الشريعة الإسلامية على الحياة، كما قلموا بفصل القضاء الشرعي عن القضاء المدني وتطبيق القوانين الوضعية للكفرة .

كل ذلك كان بعد تقسيم بلاد المسلمين إلى أقاليم جغرافية متعددة حسب مصالح الاستعمار، وتحول مقدرات المسلمين وأموالهم وثرواتهم نهباً للمستعمر الذي استغلها أسوأ استغلال واستغل المسلمين أعظم الغل، كما يحصل اليوم في فلسطين والعراق وأفغانستان بشكل مباشر، وغيرها من بلاد الإسلام بشكل غير مباشر .

ومعلوم أن المسلمين في كل مكان جاهدوا لتغيير هذه الأوضاع، وثاروا على الاستعمار والكفر في كل مكان إلى أن تحققت الاستقلال السياسي لكثير من بلاد المسلمين، ولكن الاستعمار لم يخرج من تلك البلاد إلا بعد أن ترك واقعاً مغايراً للدين والشرع يصعب تغييره إلا بجهد طويل فقد أثر على جميع مناحي الحياة ووضع حراساً عليها؛ فقد وضعوا النظم والقوانين الوضعية الغربية وأوجدوا الأجيال التي ربيت وفق الثقافة والمنهج الغربي من أجل الدفاع عن هذا الموروث الخبيث .

كما أوجدوا الحكومات التي صُنعت على عين المستعمر وفق تربيته ومناهجه وميوله، وأصبحت مصالح الاستعمار مرتبطة ببقاء هذه الحكومات، فأي تغيير أو تطبيق للشريعة يُعتبر تهديداً مباشراً للعدو ومصالحه الخاصة .

كما خطط المستعمر لعشرات السنين من بعده بحيث يبعد المسلمين عن مناهجهم الدينية، فقد عمل على تضييق احتلاله، وتقليص مآربه بحيث يستحيل على المسلمين العودة إلى مناهجهم من جديد، ووضع عقبات من الصعب إزالتها لتكون حاجلاً بين المسلمين والعودة إلى دينهم، قام بفصل التعليم المدني عن التعليم الديني وحاصر التعليم الديني من الداخل والخارج، ليتخرج أبناء المسلمين لا يفقهون في دينهم شيئاً، هذا بالإضافة إلى المناهج التعليمية التي وضعوها لتخدم أغراضهم.

كما استبدل التشريع الإسلامي والقوانين الإسلامية بنسائير وقوانين وضعية منقولة من دستائره، وذلك بعد فصل القضاء الشرعي عن القضاء المدني - كما أشرنا سابقاً - ، ورسخ مهمة التشريع لسلطة الحاكم الفرد أو الحزب الحاكم، أو المجالس النيابية ولم تفقد سلطة التشريع بكتاب ولا سنة أو بمصادر التشريع الإسلامية وقد توضع فقرة في الدستور - من باب زر الرماد في العيون - أن للشرعية الإسلامية مصدر من مصادر التشريع كما حصل أخيراً في العراق .

كما وضع المستعمر نظاماً اقتصادياً يقوم على أسس رأسمالية يبيع الرأيا، ويسير توزيع الثروة، ويقسم الناس إلى طبقات متقلبة، أو نظاماً اشتراكياً يحرم الفرد من أهم حرياته وغاياته، ويهدم الحافز، ويهدر الطاقات، بل يقتل الإبداع عند الفرد والجماعات كل هذا وغيره كان نتاج الاستعمار وما قام به من تغيير لأحوال المسلمين وإبعادهم عن دينهم وعقيدتهم بغية الإبقاء عليهم تحت السيطرة.

هذا هو الواقع الذي آل إليه حال الأمة بعد سقوط الخلافة، وقد نشأ تبعاً لذلك التفكير في كيفية العمل السياسي والدعوة إلى الله في مثل هذه الأوضاع الصعبة، فضلاً عن صعوبة تغيير مجمل الأفكار التي التصمت ولفق للمسلمين - نتيجة لهذا الواقع - ولا بد من إلانتها قبل ممارسة الدعوة من أجل التجاح وغرس القيم والمبادئ الأصلية كما وردت من التبع الصافي .

### المبحث الثاني

#### مراحل وأنواع الحكم كما يحدده النبي ﷺ

يذكر لنا الرسول ﷺ في الحديث الصحيح المراحل التي ستمر بها الأمة الإسلامية، ويربط كل مرحلة بنوع الحكم الذي يحكمها، ويفرق عليه الصلاة والسلام بين الحكم الذي على مناهج النبوة وبين الحكم الذي فيه الظلم والانحراف وما تجبر الأمة على قبوله ، وذلك بأسلوب واضح ومتميز كما في الحديث الصحيح الذي رواه الإمام أحمد عن حذيفة بن

اليمان رضى الله عنه قال: قال رسول الله ﷺ: "تَكُونُ النَّبُوءَةُ لَكُمْ مَا شَاءَ اللَّهُ أَنْ تَكُونَ، ثُمَّ يَرْقَعُهَا اللَّهُ إِذَا شَاءَ أَنْ يَرْقَعَهَا، ثُمَّ تَكُونُ خِلَافَةً عَلَى مَنَهاجِ النَّبُوءَةِ، فَتَكُونُ مَا شَاءَ اللَّهُ أَنْ يَكُونَ، ثُمَّ يَرْقَعُهَا اللَّهُ إِذَا شَاءَ أَنْ يَرْقَعَهَا، ثُمَّ تَكُونُ مَكْنَأً عَضًا، فَتَكُونُ مَا شَاءَ اللَّهُ أَنْ تَكُونَ، ثُمَّ يَرْقَعُهَا اللَّهُ إِذَا شَاءَ أَنْ يَرْقَعَهَا، ثُمَّ تَكُونُ مَكْنَأً جَبْرِيًّا، فَتَكُونُ مَا شَاءَ اللَّهُ أَنْ تَكُونَ، ثُمَّ يَرْقَعُهَا إِذَا شَاءَ أَنْ يَرْقَعَهَا، ثُمَّ تَكُونُ خِلَافَةً عَلَى مَنَهاجِ النَّبُوءَةِ. ثُمَّ مَكَتْ". (٣٤)

قال الهيثمي: رواه أحمد والبزار والطبراني في الأوسط ورجاله ثقات (٣٥) ويبدو حصل الحديث على عمر بن عبد العزيز لعلم وجود العضوض والجبرية بصورتها القائمة قبله، وللجبرية والعضوض التي طرأت على الأمة بعده (٣٦).

فهذا الحديث يبين أن الدولة المسلمة مستعاقب عليها الأنظمة العادلة والجاررة، العضوض والجبرية، وأن الخلافة التي تسير على منهاج النبوة لابد آتية (٣٧).

ويُعد هذا الحديث من دلائل النبوة وصديق نبوته صلى الله عليه وآله وسلم، فقد كانت نبوته صلى الله عليه وآله وسلم. ثم الخلفاء الراشدين. بدءاً من أبي بكر رضى الله عنه وختاماً بطي رضى الله عنه. وتبع ذلك حكم بني أمية المتوارث وهو الملك العضوض حتى نهاية حكم العثمانيين سنة ١٩٢٤م وهو خير وأفضل من حكم ما بعده من الجمهوريات والتي هي حكم جبري غير منتخب، ومظهره تلك الانقلابات الكثيرة التي توصل أصحابها إلى الحكم بدون رأي الأمة، وغضباً عن إرادة الشعب، بكتكويرات بدأها "أكتورك" في تركيا، وتتابعت في كل مكان.. ونحن نعيشها بأنامها وحدها ضد الإسلام والمسلمين.

والذي يبدو من الواقع أن الملك العاض قد انتهى بقتناء السلطنة العثمانية، والآن جاء دور الملك الجبري، فالمسلمون اليوم يعيشون مرحلة الجبرية، التي تبدو بوضوح، والتي ستليها المرحلة الخامسة والأخيرة، التي تمثل الخلافة على منهاج النبوة. وإن تطلع الجهود التي يبذلها أعداء الإسلام في الشرق والغرب، لتحويل بين المسلمين وخلافة النبوة، وما المعاهدات التي تقيد أنظمة السوء في الديار الإسلامية مع العدو، والضغط التي تمارسها -في ظل النظام العالمي الجائر الجديد - إلا محاولات بائسة لتحسين ذلك العدو، وإطالة أمده قدر المستطاع، فالصراع لا يزال قائماً على أشده، والحرب سجل (٣٨).

ولكن دلائل الوثيقة الإسلامية تبشر بأن ذلك لن يطول أبداً، وسيأتي اليوم الذي ستكون فيه الخلافة على منهاج النبوة، والحياة العادلة على سنن الإسلام. ولعل ذلك يكون قريباً إن شاء الله.

فتبشير فجر الإسلام وعودة شمسهِ المشرقة قد لاحت بخلافة على منهاج النبوة تستأصل شائفة اليهود من على وجه الأرض ليقرع السلام وتطو راية الإسلام. وإنا متفائلون أن هذا كله سيحقق قريباً بموته تعالى وعلى أيدي الشباب، وعزائم الرجال، وجهاد العلماء، وبذل الأغنياء.. وإن غداً ننظره لأقرب (٣١).

وفي هذا الحديث يقسم الرسول ﷺ تاريخ هذه الأمة إلى المراحل التالية:

١- مرحلة حكم النبوة: وهي قوله ﷺ "تَكُونُ النَّبُوءَةُ فِيكُمْ مَا شَاءَ اللَّهُ أَنْ تَكُونَ، ثُمَّ يَرْفَعُهَا اللَّهُ إِذَا شَاءَ أَنْ يَرْفَعَهَا" وكانت في حياته ورفعت بموته ﷺ، واستمرت ثلاثة وعشرون عاماً.

٢- مرحلة الخلافة على منهاج النبوة: وهي قوله ﷺ: "ثُمَّ تَكُونُ خِلَافَةُ عَلَى مِثْلِهَا النَّبُوءَةُ، فَتَكُونُ مَا شَاءَ اللَّهُ أَنْ يَكُونَ، ثُمَّ يَرْفَعُهَا اللَّهُ إِذَا شَاءَ أَنْ يَرْفَعَهَا" وهي حكم الخلفاء الراشدين، وكانت من بداية استخلاف أبي بكر رضوان الله عليه وحتى مقتل علي بن أبي طالب رضي الله عنه، ومن الخفاء من أدخل فترة إمارة الحسن بن علي رضي الله عنهما سبط رسول الله ﷺ فيها. فهذه ثلاثون سنة كما نص ذلك الحديث الصحيح بأن الخلافة ثلاثون سنة ثم تكون بعدها ملكاً عضواً.

٣- مرحلة الملك العاض أو العضوض: وهي قوله ﷺ: "ثُمَّ تَكُونُ مَلَكاً عَاضاً، فَتَكُونُ مَا شَاءَ اللَّهُ أَنْ تَكُونَ" وهو الحكم الذي فيه ظلم، وإن تفاوتت نسبة الظلم من حكم لآخر، وهي مرحلة ما بعد إمارة الحسن بن علي، ويدخل فيه حكم بني أمية وبني العباس والمماليك والعثمانيين الأتراك وغيرهم، وحتى سقوط السلطنة العثمانية في مطلع القرن العشرين الميلادي. وهذا الحكم يشمل كل الدول التي تعاقبت على العالم الإسلامي بكافة مراحل تاريخه خلال هذه الفترة، ويستثنى من ذلك حكم من كانت خلافتهم مشابهة للخلفاء الراشدين كخلافة عبد الله بن الزبير وعمر بن عبد العزيز رضي الله عنهما، فهما قد غداً من الخلفاء الذين يلوّن أمر هذه الأمة على منهاج النبوة.

٤- مرحلة الحكم الجبري: وهي قوله ﷺ: "ثُمَّ تَكُونُ مَلَكاً جَبْرِيّاً، فَتَكُونُ مَا شَاءَ اللَّهُ أَنْ تَكُونَ" والتي بدأت منذ سقوط الدولة العثمانية إلى عصرنا الحاضر، فنسأل الله تعالى أن ينهيها قريباً بتمته واضله.

والحكم الجبري هذا يحوي كل أنظمة الحكم التي قامت في العالم الإسلامي، سواء كانت حكماً ملكياً أو وراثياً أو جبرياً أو حكم الكفار للمسلمين، كما حصل عقب الحرب

العالمية الأولى، أو جمهورياً أو ديمقراطياً أو غيرها من أنواع الحكم التي تتنازع الله عز وجل أحقية الحاكمية والتشريع.

وهذا لا يعني خلو المرحلتين الأخيرتين من تداعيل الخلافة الصحيحة، فالغالب على الأثران والملك الجبري، ولا يمنع هذا من وجود استثناء بوجود خلافة صحيحة.

ويعني هذا أن الخلافة الإسلامية وحيث مرات عديدة ، ولا يوجد ما يمنع تكرار وجودها مرة أخرى إن أخذ المسلمون بأسباب التصر .

٥- مرحلة الخلافة على منهاج النبوة: وهي قوله ﷺ : " تَمَّ تَكُونُ خِلَافَةُ عَلَى مَنَهاجِ النَّبِوةِ . تَمَّ سَكَتٌ " .

وهي مرحلة لا بد لها من عمل وتحضير وتوضيحية في سبيل الله تعالى، ونشر العلم واتباع للكتاب والسنة ومنهاج السلف الصالح، لأنه لا يصلح آخر هذه الأمة إلا بما صلح به أولها. وسيكون الدين في بدايتها غريباً، غريبته يوم بدأ في مكة بين أسبادهما وعبيدها، بين قوتها وضعفها، وبين رجالها ونسائها وصغارها وكبارها. ومصدر هذه المرحلة هم غرياء هذا الدين في هذا الزمان، الذين يحملونه عن وعي وإدراك وفهم وتطبيق، ويحصلون في سبيله أشد المصائب والابتلاءات ثلثين على وصية رسول الله ﷺ عندما قال: " فَعَلَيْكُمْ بِسُنَّتِي وَسُنَّةِ الْخُلَفَاءِ الرَّاشِدِينَ الْمُهَدِّدِينَ، غَضُّوا عَلَيْهَا بِالتَّوَلُّوْجِ، وَإِتِّكُم وَمُحْتَثَلَّتِ الْأُمُورُ، فَلَيْنَ كُلُّ مُحْتَنَةٍ بِذَعَةٍ، وَكُلُّ بِذَعَةٍ ضَلَالَةٌ " (٤٠) .

وهؤلاء الغرياء هم الذين يصلحون ما أفسد الناس من سنته ﷺ من بعده كما أخبر الصادق المصدوق، وهم الذين يقتلون في سبيل الله، فاهرين على عدوهم وعلى من خالفهم ومن خذلهم، لا يضرهم ذلك حتى يأتي أمر الله وهم كذلك، ففسأل الله تبارك وتعالى أن يثبتنا على طريق نبيه الكريم ﷺ ومنهاج صحبته رضوان الله عليهم ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين. مما سبق نستنتج إمكانية عودة الخلافة الإسلامية، وعليه يجب علينا أن لا ندع العمل، ولا نركن إلى أن الخلافة لن تكون إلا بمقدم المهدي عليه السلام، فالمطلوب من المسلم العمل لإعادة الخلافة الإسلامية، وإعزاز دين الله، بغض النظر عن ربط ذلك بشخص معين، فالأمر لا يعلم وقته إلا الله تعالى .

### المبحث الثالث

حكم العمل من أجل الخلافة الإسلامية

المطلب الأول : وجوب العمل لإعادة الخلافة الإسلامية :

إن إقامة حكم الله تبارك وتعالى في الأرض وإقامة خلافة راشدة على منهاج النبوة واجب شرعي في أعناق المسلمين جتمعاً، وكل ترك للسعي لذلك بكل ما أوتي من قوة هو آثم عند الله تبارك وتعالى، إلا إذا كان من أهل الأعداء، وهذا أمر لا خلاف عليه بين علماء الإسلام.

والواجب هنا يطال جميع من يستطيع أن يبذل جهداً من أجل هذا الهدف العام الكبير وبحسب استطاعته، كما أن الإثم يطال جميع من يملك المقدرة على بذل شيء ثم هو يقصر في بذل ما يقدر عليه، والإثم يلحق بصاحبه على قدر ما يبدر منه من تقصير وتكريط، لأن مدار التكليف قائم على المقدرة والاستطاعة .

وقد نقل الإجماع على هذا الأمر كمة وعلماء وفقهاء كبار من أمثال إمام الحرمين الجويني رحمه الله في كتابه غيث الأمم<sup>(١١)</sup> وابن خلدون في مقدمته المشهورة<sup>(١٢)</sup>.

ولقد أجهد علماء الإسلام أنفسهم في بحث حكم تنصيب خليفة للمسلمين، والرأي الأرجح عندهم وهو مذهب أهل السنة والجماعة أن تنصيب الإمام واجب شرعاً على الأمة، وتعتبر الأمة كلها أئمة إذا لم تقم بهذا الواجب، ولا يرتفع عنها هذا الإثم إلا بالقيام بالعمل لإيجاد خليفة أو إمام ومبايعته وتنصيبه .

قال إمام الحرمين أبو المعالي الجويني : " فنصب الإمام عند الإمكان واجب ... فإذا تقرر وجوب نصب الإمام، فلا بد صار إليه جماهير الأمة أن وجوب النصب مستفاد من الشرع المنقول غير متلقى من قضايا العقول " (١٣) .

وقال العلامة ابن خلدون : " إن نصب الإمام واجب قد عرفت وجوبه في الشرع بإجماع الصحابة والتابعين، لأن أصحاب رسول الله ﷺ عند وفاته بالروا إلى بيعة أبي بكر رضي الله عنه وتسليم النظر إليه في أمورهم وكذا في كل عصر من بعد ذلك ولم تترك الناس فوضى في عصر من الأعصار واستقر ذلك إجماعاً دالاً على وجوب نصب الإمام " (١٤) .  
وقال النووي في شرحه على صحيح مسلم : " لجمعوا على أنه يجب على المسلمين نصب خليفة " (١٥) .

وقال المالدي في الأحكام السلطانية : " الإمامة موضوعة لخلافة النبوة في حراسة الدين وسياسة الدنيا، وعندها لمن يقوم بها في الأمة واجب بالإجماع " (١٦) .

وقال الهيثمي في الصواعق المحرقة : " اعلم أن الصحابة رضوان الله عليهم لجمعوا على أن نصب الإمام بعد تفرق زمن النبوة واجب، بل جعلوه أهم الواجبات حيث اشتغلوا به عن دفن رسول الله ﷺ " (١٧) .



وفى قوله تعالى: ﴿وَإِذَا قَالُوا رَبُّنَا كَذَٰبٌ فَاصْبِرْ﴾ (البقرة: ٢٥٠). قال القرطبي في التفسير: " هذه الآية أصل في نصب إمام وخليفة يُسمع له ويُطاع؛ لتجتمع به الكلمة، وتنفذ به أحكام الخليفة، ولا خلاف في وجوب ذلك بين الأمة ولا بين الأمة، إلا ما روي عن الأصم - المعتزلي - وهو عن الشريعة أصم " (١٨) .

أما الإمام عبد القاهر بن طاهر البغدادي فيقول: " اختلفوا في وجوب الإمامة وفي وجوب طلب الإمام ونصبه : فقال الجمهور أصحابنا من المتكلمين الفقهاء مع الشيعة والخوارج وأكثر المعتزلة بوجود الإمامة وأنها فرض واجب وإلغته واجب إتيان المنصوب له وأنه لابد للمسلمين من إمام ينفذ أحكامهم ويقوم حدودهم ويغزي جيوشهم ويزج الأمانى ويقسم الفيء بينهم " .

ويذكر البغدادي المخالفين لهذا الرأي قائلًا : " وخالفهم شذمة من القدرية كلبي بكر الأصم وهشام الفوطي، فإن الأصم زعم أن الناس لو كفوا عن التكلم لاستقوا عن الإمام، وزعم هشام أن الأمة إذا اجتمعت كلمتها على الحق احتلجت حينئذ إلى الإمام ولما إذا عصت وفجرت وقتلت الإمام لم يجب حينئذ على أهل الحق منهم إقامة إمام " (١٩) .

والحقيقة إن هذا الرأي من قلب الموازين والشطط البعد عن الحق فكيف يكون إن اجتمعت كلمة الأمة احتلجت إلى الإمام، أما إذا عصت وفجرت وقتلت حينئذ لا يجب نصب الإمام، إن هذا من العجب والبعد عن الحق والصلوب .

قال الإمام أحمد رضي الله عنه في رواية محمد بن عوف بن سفيان الحمصي : " الفتنة إذا لم يكن إمام يقوم بأمر الناس " (٥٠)

قلت: وأي فتنة يعيشها المسلمون - في هذا الزمان - في دينهم ومعاشهم أعظم مما هم عليه من هذا الضياع، والذل، والهوان ؟!

وأي ضريبة هذه التي يدفعونها ثمنًا باهظًا في دينهم وعرضهم، ومالهم وكرامتهم وعزتهم، وجميع ما يملكون .. بسبب غياب دولة الإسلام التي ترعاهم وترعى شؤونهم ؟! لخص دم يسفك على وجه الأرض - في هذا الزمان - هو دم المسلم، وأرخص عرض تستهلك حرمة على وجه الأرض هو عرض المسلم، فكل له بولكيه ومن يدافع عنه إلا المسلم فلا بولكي له ولا مدافع عنه في عصبة الأمم .. كل له دولته التي ينتمي إليها ويركن، إلا المسلم فلا يحق له أن تكون له دولة يركن إليها ويأوي .. كل ذلك بسبب غياب الإمام العام - كما يقول الإمام أحمد - الذي يقوم بأمر المسلمين ويدافع عنهم !

لذلك فالعدو الكافر كان ولا يزال يصل على تصديق الخلاف والفرقة بين المسلمين ليصدهم عن قيام مشروعهم الإسلامي العام الذي ينهض بهم إلى مستوى الوجود والريادة .

المطلب الثاني : الأئمة على وجوب إقامة الخليفة على المسلمين كافة :

تأمر الشريعة الإسلامية بإقامة دولة وأئمة تلك كثيرة ، منها :

١- ورود مبادئ كثيرة تنطبق بموضوع الدولة ونظامها وشؤونها، مثل : مبدأ الشورى في الحكم ومسئولية الحاكم وحقوقه وواجباته ، وهذه النصوص المتعلقة بشؤون الحكم ولجنة التطبيق والتنفيذ، لأن الوحي ما نزل بها لتقرأ وتنبذ ، ولكن لتقرأ وتنفذ ، قال تعالى : ﴿ وَكَرِهْتُمُ شُرَيْرِي يَنْهَكُمْ ﴾ (الشورى: ٣٨) وقال تعالى: ﴿ يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا أَطِيعُوا اللَّهَ وَأَطِيعُوا الرَّسُولَ وَأُولِي الْأَمْرِ مِنْكُمْ ﴾ (النساء: ٥٩) وقال تعالى: ﴿ رَاكِبًا حَكَمْتُمْ بَيْنَ النَّاسِ أَنْ تَحْكُمُوا بِالْعَدْلِ ﴾ (النساء: ٥٨) .

٢- أن في الشريعة الإسلامية مجموعة من الأحكام لا يمكن تنفيذها من غير دولة ، مثل أحكام العقوبات، كالقصاص والمراقبة ومعاقبة الذين يسهون في الأرض فساداً ، وتضمن القرآن كذلك أحكاماً مالية تتعلق بالنفقة الواجبة بين الأقارب وقسمة الميراث وجمع الزكاة وتوزيعها على أصحابها ، ولا يتصور أن تكون هذه الأحكام ملزمة من يجب عليهم ، إلا إذا كان ثمة سلطة تلزمهم جبراً إذا امتنعوا من أداء ما عليهم من حقوق وواجبة (١) .

٣- الجهاد والأمر بقتال المشركين والمركبين والمعتدين على حرمات الإسلام والمسلمين والدفاع عن حياض الأمة، وهذا غير متصور إنجزه بشكله للتاج بدون دولة الإسلام التي تعدّ لعدة وتجهز المجاهدين وتدعمهم وتجنّي ثمار هذا الجهاد .

ولا يتصور دولة بدون إمام علم يجمعهم على الحق، وقد دلّ على وجوب إقامة الخليفة على المسلمين كافة: الكتاب والسنة وإجماع الصحابة والعقل.

لأولاً : القرآن الكريم :

أما القرآن الكريم ، فإن الله تعالى أمر الرسول ﷺ أن يحكم بين المسلمين بما أنزل الله، وكان أمره له يشكّل حارم.

١- قال تعالى مخاطباً الرسول عليه الصلاة والسلام: ﴿ نَحْكُمُ بَيْنَكُمْ مَا أَنْزَلَ اللَّهُ وَلَا نَتَّخِذُ أَقْرَابَهُمْ صُفَاةً بَيْنَ النَّاسِ ﴾ (المائدة: ٤٨) .

وقال: ﴿ وَأَنْ أَحْكُمُ بَيْنَكُمْ مَا أَنْزَلَ اللَّهُ وَلَا تَتَّبِعْ أَهْوَاءَهُمْ وَاحْذَرْهُمْ أَنْ يَفْتِنُوكَ عَنْ بَعْضِ مَا أَنْزَلَ اللَّهُ إِلَيْكَ ﴾ (المائدة: ٤٩) .

وخطاب الرسول خطاب لأمة ما لم يرد دليل يخصه، وهذا الدليل مفقود، فيكون خطاباً للمسلمين بإقامة الحكم. ولا يعني إقامة الخليفة إلا إقامة الحكم والسلطان.

أضف إلى ذلك أن الله تعالى فرض على المسلمين طاعة أولي الأمر، أي الحكام، مما يدل على وجوب وجود ولي الأمر على المسلمين. قال تعالى: ﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا اطِيعُوا اللَّهَ وَاطِيعُوا الرَّسُولَ وَأُولِي الْأَمْرِ مِنْكُمْ﴾ (النساء: ٥٩) ولا يلزم الله طاعة من لا وجود له. فدل على أن إيجاد ولي الأمر واجب.

فإنه تعالى حين أمر بطاعة ولي الأمر فإنه يكون قد أمر بإيجاده. فإن وجود ولي الأمر يترتب عليه إقامة الحكم الشرعي، وترك إيجاده يترتب عليه تضييع الحكم الشرعي، فيكون إيجاده واجباً لما يترتب على عدم إيجاده من حرمة، وهي تضييع الحكم الشرعي.

٢- قال تعالى: ﴿قَدْ أَرْسَلْنَا رُسُلَنَا بِالْبَيِّنَاتِ وَأَنزَلْنَا مَعَهُ الْكِتَابَ وَالزُّبُرَ لِتُبَيِّنَ لِلنَّاسِ هُدًى وَبَيِّنَ اللَّهُ لِلْعَالَمِينَ أَوَّلَ الْآيَةِ تَبَيَّنَ مِنْهُمُ الْمُنَافِقُونَ﴾ (الحديد: ٢٥)، فهذه الآية تبين مهمة الرسل ومن جاء بعدهم من أتباعهم أن يقوموا بالعدل بين الناس، وهذا لا يتحقق إلا بتطبيق الإسلام الذي يقوم فيه العدل ويفصل في الأمور عند الاختلاف، ويقوم بالإشراف على تطبيق الأحكام الشرعية، فهي تحتاج إلى من يطبقها ويشرع على تنفيذها، ويراقب نتائج وأثر هذا التطبيق، فهي إذا محتاجة إلى سلطة حاكمية، وهذه السلطة لابد لها من رأس يرأسها وهو الأمير والإمام أو الخليفة.

قال شيخ الإسلام ابن تيمية بعد أن ساق هذه الآية: "ولهذا أمر النبي ﷺ أمته بتولية ولاية الأسور عليهم، وأمر ولاية الأمور أن يردوا الأملاك إلى أهلها، وإذا حكموا بين الناس أن يحكموا بالعدل، وأمرهم بطاعة ولاية الأمور في طاعة الله تعالى" (١٢).

ثانياً: السنة النبوية

ولما السنة فقد روى مسلم عن طريق نافع قال: قال لي ابن عمر رضي الله عنه، سمعت رسول الله ﷺ يقول: "من خلع بدأ من طاعة لقي الله يوم القيامة لا حجة له، ومن ملت وليس في عقه بيعة ملت ميتة جاهلية" (١٣). فقلتبي ﷺ فرض على كل مسلم أن تكون في عقه بيعة، ووصف من يموت وليس في عقه بيعة بأنه ملت ميتة جاهلية. والبيعة لا تكون إلا للخليفة ليس غير. وقد أوجب الرسول ﷺ على كل مسلم أن تكون في عقه بيعة للخليفة، ولم يوجب أن يبيع كل مسلم الخليفة قالوا لوجب هو وجود بيعة في عقه كل مسلم، أي وجود خليفة يستحق في عقه كل مسلم بيعة بوجوده أو وجود الخليفة هو الذي يوجد في عقه كل مسلم بيعة سواء يبيع بالفعل أم لم يبيع، ولهذا كان الحديث دليلاً

على وجوب نصب الخليفة وإيس دليلاً على وجوب أن يبلغ كل فرد الخليفة. لأن الذي نمة الرسول هو خلو علق للمسلم من بيعة حتى يموت، ولم يتم عدم البيعة. وروى مسلم عن الأعرج عن أبي هريرة عن النبي ﷺ قال: " إنما الإمام جنة يقتل من وراله ويتقى به " (٥١)

وروى مسلم عن أبي حازم قال: قاعدتُ أبا هريرة رضي الله عنه خمس سنين فسمعتُه يحدث عن النبي ﷺ قال: " كانت بنو إسرائيل تسوسهم الأنبياء، كلما هلك نبي خلفه نبي، وأنه لا نبي بعدي، وستكون خلفاء فتكثر، قالوا: فما تأمرنا؟ قال: فوا ببيعة الأول فالأول، وأعطوهم حقهم فإن الله سائلهم عما استرعاهم " (٥٢).

وعن ابن عباس رضي الله عنه عن رسول الله ﷺ قال: " من كره من أميره شيئاً فليصبر عليه ، فإنه ليس أحد من الناس خرج من السلطان شهراً فمات عليه إلا مات ميتة جاهلية " (٥٣).

فهذه الأحاديث فيها إخبار من الرسول بأنه سولي المسلمين ولادة ، وفيها وصف للخليفة بأنه جنة أي وقلية. فوصف الرسول بأن الإمام جنة هو إخبار عن فوائد وجود الإمام فهو طلب، لأن الإخبار من الله ومن الرسول إن كان يتضمن الذم فهو طلب ترك، أي نهى، وإن كان يتضمن المدح فهو طلب فعل، فإن كان الفعل المطلوب يترتب على فعله إقامة الحكم الشرعي، أو يترتب على تركه تضييعه، كان ذلك الطلب جازماً.

وفي هذه الأحاديث أيضاً أن الذين يسوسون المسلمين هم الخلفاء، وهو يعني طلب إقامتهم ، وفيها تحريم أن يخرج المسلم من السلطان، وهذا يعني أن إقامة المسلم سلطاناً، أي حكماً له أمر واجب. على أن الرسول ﷺ أمر بطاعة الخلفاء، ويقتل من ينزاعهم في خلافتهم، وهذا يعني أمراً بإقامة خليفة، والمحافظة على خلافته بقتال كل من ينزعه. فقد روى مسلم أن رسول الله ﷺ قال: " ومن بايع إماماً فأعطاه صفقة يده وثمرة قلبه فليطعه إن استطاع، فإن جاء آخر ينزعه فاضربوا علق الآخر " (٥٤). فالأمر بطاعة الإمام أمر بإقامته، والأمر بقتال من ينزعه قرينة على الجزم في دوال إيجاد خليفة ولداً.

ثالثاً : إجماع الصحابة رضي الله عنهم :

ولما إجماع الصحابة قاتلهم رضوان الله عليهم لجمعوا على لزوم إقامة خليفة لرسول الله ﷺ بعد موته ، وأجمعوا على إقامة خليفة لأبي بكر، ثم لعمر، ثم لعثمان - رضي الله عنهم جميعاً - بعد وفاة كل منهم.

وقد ظهر تأكيد إجماع الصحابة على إقامة خليفة من تلقيرهم دفن رسول الله ﷺ عقب وفاته واشتغالهم بنصب خليفة له، مع أن دفن الميت عقب وفاته فرض، ويحرم على من يجب عليهم الاشتغال في تجهيزه ودفنه الاشتغال في شيء غيره حتى يتم دفنه. والصحابة الذين يجب عليهم الاشتغال في تجهيز الرسول ودفنه اشتغل قسم منهم بنصب الخليفة عن الاشتغال بدفن الرسول، وسكت قسم منهم عن هذا الاشتغال، وشاركوا في تأخير الدفن ليلتين مع قدرتهم على الإنكار، وقدرتهم على الدفن، فكان ذلك إجماعاً على الاشتغال بنصب الخليفة عن دفن الميت، ولا يكون ذلك إلا إذا كان نصب الخليفة أوجب من دفن للميت.

وأيضاً فإن الصحابة كلهم أجمعوا طوال أيام حياتهم على وجوب نصب الخليفة، ومع اختلافهم على الشخص الذي ينتخب خليفة فإتفقوا مطلقاً على إقامة خليفة لا عند وفاة رسول الله، ولا عند وفاة أي خليفة من الخلفاء الراشدين، فكان إجماع الصحابة دليلاً صريحاً وقوياً على وجوب نصب الخليفة.

على أن إقامة الدين وتنفيذ أحكام الشرع في جميع شؤون الحياة الدنيا والأخرى فرض على المسلمين بالدليل القطعي الثبوت القطعي للدلالة، ولا يمكن أن يتم ذلك إلا بحكم ذي سلطان. والقاعدة الشرعية (إن ما لا يتم الواجب إلا به فهو واجب) فكان نصب الخليفة فرضاً من هذه الجهة أيضاً.

رابعاً : المفقول :

إن الإنسان لا يستطيع أن يعيش وحيداً مستقلاً عن أخيه الإنسان فهو مدني بطبعه - كما هو معلوم - بل لا يستطيع أن يعيش مع الناس حتى تستقيم أمور حياته وتحقق مصالحه، ونتيجة لمخالطة الناس الآخرين فقد تعارض مصالحهم مع مصالحه، ويحدث الاحتكاك بينه وبينهم فيحصل التنازع... وهذا يجعل وجوب وجود الأمير حتمية لازمة يختصم الناس إليه ويرتضونه ليحكم في منازعاتهم وخصوماتهم، ومن هنا كان تنصيب الإمام أو الخليفة أمراً يوجبه العقل كما أوجبه الشرع للمحافظة على حقوق الناس وضمان استمرار الحياة في مجتمعاتهم.

قال شيخ الإسلام ابن تيمية : " وكل بني آدم لا تتم مصالحهم لا في الدنيا ولا في الآخرة إلا بالإجماع والتناصر، فالتعاون والتناصر على جلب جلب منفعتهم والتناصر لنفع مضارهم ولهذا يقال : الإنسان مدني بطبعه، فإذا اجتمعوا فلا بد لهم من أمور يقفونها يجتلبون بها المصلحة وأمور يجتنبونها، والمنتهي عن تلك المفاسد فجميع بني آدم لابد لهم من طاعة

أمر وناء، فمن لم يكن من أهل الكتب الإلهية، ولا من أهل دين فيتهم يطعون ملوكهم فيما يرون أنه يعود بمصالح نياهم مصيبين تارة ومخطئين أخرى<sup>(٩٨)</sup>.

فهذه الأئمة صريحة بأن إقلمة للخليفة ليقوم أحكام الإسلام أمراً لا شبهة في ثبوته في نصوص الشرع الصحيحة ، فتصيب الإمام ولجب شرعاً على الأمة، وتعتبر الأمة كلها أئمة إذا لم تقم بهذا الواجب، ولا يرتفع عنها هذا الإثم إلا بالقيام لإيجاد خليفة أو إمام وميلعته وتنصيبه .

ونخلص مما سبق بما يأتي :

١- أن نصب الإمام ولجب شرعاً وأن هذا هو ما أجمعت عليه الأمة في عصورها وأزماتها المختلفة، ولا تعويل على رأي من شذ عن هذا الإجماع .

فقد ذكر الإمام القرطبي في تفسير قوله تعالى : ﴿ وَإِذْ قَالَ رَبُّكَ لِلْمَلَائِكَةِ إِنِّي جَاعِلٌ فِي الْأَرْضِ خَلِيفَةً ... ﴾ (البقرة: ٣٠). قال : " هذه الآية أصل في نصب الإمام وخليفته يسمع له ويطاق لتجتمع به الكلمة وتنفذ به أحكام الخليفة<sup>(٩٩)</sup> .

٢- أن الإمامة يعرف وجوبها بالعقل والشرع معاً حيث أن الشريعة ما كانت لتعرض مع العقل السليم في أي مسألة كانت، خاصة إن بقد العقل عن الأهواء والذنوب .

٣- ضرورة نصب الإمام حيث إن مقصود الشارع فيما شرع من المعاملات والمنكحات والجهاد والحدود والقصاص وإظهار شعار الشرع في الأعياد والمنعوت إنما هو مصالح عائدة على الخلق معاشاً ومعاداً، وذلك لا يتم إلا بأن يكون من قبل للشارع يرجعون إليه فيما ينين لهم<sup>(١٠٠)</sup> .

#### المبحث الرابع

##### الأئمة على عودة الخلافة الراشدة

ذلت الأئمة الكثيرة من الكتاب والمسنّة الصحيحة على عودة الخلافة الإسلامية قبل قيام الساعة وقبل ظهور المهدي - عليه السلام - ، بل إن الأئمة تؤكد أن عودتها قد لرفت، وقد لاح بريقها .

أولاً : الأئمة للقرآنية على عودة الخلافة :

وهي أكثر كثيرة جداً، وسنقتطف منها :

١- قوله تعالى ﴿ وَعَدَ اللَّهُ الَّذِينَ آمَنُوا بِكُمْ وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ لَيَسْتَخْلِفَنِي فِي الْأَرْضِ كَمَا اسْتَخْلَفَ الَّذِينَ مِنْ قَبْلِهِمْ وَلَيُمَكِّنَنَّ لَهُمْ دِينَهُمُ الَّذِي ارْتَضَى لَهُمْ وَلَيَكْفُرَنَّ عَنْهُمْ سَيِّئَاتِهِمْ أَتَيْتُمُنِي لَا تَبْشِرُونَ بَشِيرَ كُذِّبَتْ شَيْئًا وَمَنْ كَفَرَ بَعْدَ ذَلِكَ فَأُولَئِكَ هُمُ الْفَاسِقُونَ ﴾ (التور: ٥٥) .

فوعد الاستخلاف في الأرض مرهون بالإيمان والعمل الصالح، وللتزام منهج الله .. قال ابن جرير : " يقول تعالى نكره : ﴿ وَعَدَ اللَّهُ الَّذِينَ آمَنُوا بِكُمْ ﴾ أي الله ( بِكُمْ ) أيها الناس ﴿ وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ ﴾ يقول : ولطاعوا الله ورسوله فيما أمره ونهاه ﴿ لَيَسْتَخْلِفَنِي فِي الْأَرْضِ ﴾ يقول : ليورثنهم الله أرض المشركين من العرب والعجم، فيجعلهم ملوكها، وساميتها.." (١١) .

قال الزمخشري في قوله تعالى : ﴿ لَيَسْتَخْلِفَنَّهُ ﴾ : " تكديره : وعدهم الله، وأقسم ليستخلفنهم، أو نزل وعد الله في تحقيقه منزلة القسم، فتلقي بما يتلقى به القسم، كأنه قيل: أقسم الله ليستخلفنهم .." (١٢) .

فهل بعد هذا من تأكيد يتحقق هذا الوعد الإلهي ؟ ومن أصدق من الله حديثاً ؟ .. ولكن هل تحقق هذا الوعد مرة وإن يتحقق مرة أخرى ؟ لم أنه تحقق ، وسيبقى متحققاً مرة تلو أخرى إلى أن يرث الله الأرض ومن عليها ؟ قال سيد قطب : " لقد تحقق وعد الله مرة، وظل متحققاً وواقعاً ما قام المسلمون على شرط الله ﴿ يَبْدُونَنِي لَا يَبْشِرُ كُذِّبَتْ شَيْئًا ﴾ (التور: ٥٥) لا من الآلهة، ولا من الشهوات، ويؤمنون - من الإيمان - ويصلون صالحاً .

ووعدهم الله منخور لكل من يقوم على الشرط من هذه الأمة إلى يوم القيامة، إنما يبطئ النصر والاستخلاف والتمكين والأمن لتخلف شرط الله في جانب من جوانبه السيئة، أو في تكليف من تكاليفه للضعمة، حتى إذا انتفعت الأمة بالبلاء، وجازت الابتلاء، وخلفت فطلبت الأمن، وفلت فطلبت العزة؛ وتخلفت فطلبت الاستخلاف، كل ذلك بوسائله التي أرادها الله، وبشرطه التي قررها الله، تحقق وعد الله الذي لا يتخلف، ولا تلق في طريقه قوة من قوى الأرض جميعاً (١٣) .

٢- ويقول الله سبحانه : ﴿ وَكَتَبْنَا لَهُمُ الْدِينَ الَّذِي ارْتَضَى لَهُمْ وَلَيُبَدِّلَنَّهُمْ مِنْ بَعْدِ خَطْبَتِهِمْ فِي الْأَرْضِ أَمَّا تَوَارَ الْوَعْدِ أَكْفَرُ مَا تُكْفِرُونَ وَهُوَ عَنِ الْحَكِيمِ وَلَهُ عِلْمُ الْغُيُوبِ ﴾ (الحج: ٤٠-٤١) .

التمكين في الأرض مرهون بمناصرة الله، والتزام منهجه .

٣- ويقول الله سبحانه: ﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا إِن تَصْرُوا اللَّهَ تَصْرُونَ كُفْرًا أَفَذَاتُكُمْ﴾ (محمد: ٧)

الانصرار في المعارك وتثبيت الأقدام .. مرهون بمناصرة الله ، والالتزام منهجه ..

٤- ويقول الله سبحانه في سورة الروم : ﴿وَكَانَ خَتَمَ عَلَاتِمْ صُرِّ الْمُرْسَلِينَ﴾ (الروم: ٤٧)

الانصرار هنا مرهون بالإيمان الراسخ، والالتزام للكامل ..

وقال تعالى : ﴿إِن تَصْرُسُ رُسُلَنَا وَالَّذِينَ آمَنُوا فِي الْحَيَاةِ الدُّنْيَا وَيَوْمَ يُرْفَعُ الشَّهَادُ﴾ (غافر: ٥١)

وقال تعالى : ﴿كَتَبَ اللَّهُ تَأْلِيلًا وَإِنْ رَسُولٌ لِّدِينٍ يُعْزِرُ﴾ (المجادلة: ٢١) .

٥- وقال تعالى: ﴿مَنْ أَدْرَاكَ أَمْرَ رَسُولٍ يُدْعَىٰ وَدِينِ الْحَقِّ لِيُظْهِرَ عَلَىٰ الَّذِينَ كَفَرُوا كِبَرَ الشُّرِكِ كُنْ﴾

(التوبة: ٣٣).

فهذه الآية الكريمة تبشرنا بأن المستقبل للإسلام بسيطرته وظهوره وحكمه على الألبان كلها، يقول سيد قطب " يعن الله سبحانه قضاءه بظهور دين الحق الذي أرسل به رسوله على "الدين" كله بهذا المدلول الشامل العام...ولقد تحقق هذا مرة على يد رسول الله ﷺ وخلفائه ومن جاء بعدهم فترة طويلة من الزمان . وكان دين الحق أظهر وأظلم ، وكانت الألبان التي لا تخلص فيها الديونة لله تخلف وترجف ! ثم تخلص أصحاب دين الحق عنه؛ خطوة فخطوة بفعل عوامل داخلية في تركيب المجتمعات الإسلامية من ناحية وبفعل الحروب الطويلة المدى ، للمناعة الأساليب ، التي أظنتها عليه أعداؤه من الوثنيين وأهل الكتاب سواء . .

ولكن هذه ليست نهاية المطاف . . إن وعد الله قائم ، ينتظر العصبة المسلمة ، التي تحمل الرؤية وتمضي ، مبتكرة من نقطة البدء ، التي بدأت منها خطوات رسول الله ﷺ وهو يحمل دين الحق ويتحرك بنور الله <sup>(١١)</sup> .

لما يظنه بعض الناس أن الخلافة قد تحققت في عهده ﷺ وعهد الخلفاء الراشدين والملوك الصالحين عونها لا تتحقق بعدهم، خطأ واضح، وجهل عظيم، فالذي تحقق إنما هو جزء من هذا الوعد الصليق ، كما أشار إلى ذلك النبي ﷺ بقوله : [ لا يذهب الليل والنهار حتى تعبد ثلاث والعزى . قلت عاقشة : يا رسول الله إن كنت لأظن حين أنزل الله : ﴿مَنْ أَدْرَاكَ أَمْرَ رَسُولٍ يُدْعَىٰ وَدِينِ الْحَقِّ لِيُظْهِرَ عَلَىٰ الَّذِينَ كَفَرُوا كِبَرَ الشُّرِكِ كُنْ﴾ (التوبة: ٣٣) أن ذلك تاماً . قال : إنه سيكون من ذلك ما شاء الله ] .. الحديث<sup>(١٢)</sup>.



وعليه فتحن وأنفق أن الله سيطي دينه على سائر الأديان، بالحجة والبرهان، والسيوف والسنان. وإن كره المشركون ذلك، وإن مكروا مكروهم، فإن المكر السيئ، لا يضر إلا صاحبه. فوعد الله، لا بد أن ينجزه، وما ضمنه، لابد أن يقوم به .

فهذه الآيات وغيرها تبشر المؤمنين في كل زمان ومكان بالنصر إذا كانوا مؤمنين حلاً، ومسلمين صدقاً، ومقرّمين بالدين الذي أنزله الله، ومنفذين للمنهج الذي شرعه الله . والله سبحانه لا يخلف الميعاد .

ثانياً : الأئمة النبوية على عودة الخلافة :

هنا الأحاديث الكثيرة التي تبشر بالنصر والاستخلاف وظهور الدين وانتشاره...

وقد بدأت بوادر ذلك تظهر ويوارقه تلوح، وهي كثيرة متضاربة لشير هنا إلى بعضها :

أ- الأئمة النبوية العامة المطلقة بنصرة الإسلام :

حدث الرسول ﷺ أصحابه لأحاديث تشتمل على أخبار ستحدث في مستقبل الأيام، بعضها قد تحقق، وبعضها الآخر لم يأت زمان تحققه، فما يتعلق بالحكم والإمارات والخلافة ما يلي :

١- روى الإمام أحمد والترمذي وأبو داود عن سفيانة رضي الله عنه، قال : سمعت رسول الله ﷺ يقول: **الْخُلَافَةُ ثَلَاثُونَ عَامًا ثُمَّ يَكُونُ بَعْدَ ذَلِكَ الْمَلَكُ** " قَالَ سَفِيَانَةُ أَمْسِكْ خُلَافَةَ أَبِي بَكْرٍ رَضِيَ اللَّهُ عَنْهُ مَسْكُونٌ وَخُلَافَةُ عُمَرَ رَضِيَ اللَّهُ عَنْهُ عَشْرَ سِنِينَ وَخُلَافَةُ عُثْمَانَ رَضِيَ اللَّهُ عَنْهُ اثْنِي عَشَرَ سَنَةً وَخُلَافَةُ عَلِيٍّ سِتَّ سِنِينَ <sup>(٦٦)</sup> ( أي : فمجموعها ثلاثون ) .

هذا الحديث قد تحقق فعلاً، وبعد الثلاثين تحول الحكم ملكاً، كما قال الرسول ﷺ .

٢- روى مسلم وأحمد وأصحاب السنن إلا النسائي عن النبي ﷺ أنه قال: **" إِنْ لَلَّهَ زَوْيَ لِي الْكَرْبُ فَرَأَيْتُ مُشَارِقَهَا وَمَغَارِبَهَا وَإِنْ أُمِّي سَيَلَّغَ مَكْنَهَا مَا زَوْيَ لِي مِنْهَا <sup>(٦٧)</sup> "**

وهي الحديث الذي رواه الإمام أحمد : **" يَقُولُ لَيَنْفَعَنَّ هَذَا قَائِمٌ مَا بَلَغَ اللَّيْلُ وَلَتَنْهَارُ وَتَأْكُرُكَ اللَّهُ بَيْنَ مَدْرٍ وَتَأْكُرُكَ اللَّهُ بَيْنَ أُنْخَلَةِ اللَّهِ هَذَا الدِّينَ بَعْرُ عَزِيزٍ أَوْ بَدَلُ لَيْلٍ عَزَا يُعْزِلُ اللَّهُ بِهِ الْفَيْسَلَمَ وَتَأْكُرُكَ اللَّهُ بِهِ الْكَفَرُ <sup>(٦٨)</sup> "**

فهذان الحديثان من لجمع ما أخبر به صلى الله عليه وسلم ، فهما يؤكدان حتمية رجوع الإسلام إلى مركز الريادة، وموضع القيادة، ومقام السيادة .. فيخبر ﷺ في هذين الحديثين أنه إن بقي مكان تشرق عليه الشمس وإن بقي مكان يبلغه الليل والنهار إلا دخله هذا الدين، ولن يبق بيت من طين أو بيت من شعر أو وير إلا دخله هذا الدين، إن ذلك الأعرابي الذي ضرب قبلته في فلاة بعيدة لابد أن يدخل بيته وخلاؤه هذا الدين، بعز عزيز أو بذل للذل، عزاً يعز الله به الإسلام، وذلاً يذل الله به الكفر ، إنها إرادة الله أكبر من إرادة

البشر، وقوة أكبر من قوة البشر، ومهما تأمر الأعداء فلا بد أن يتحقق وعد النبي ﷺ، ولا بد من أن يتم إظهار هذا الدين .

٣- ومنها ما أشار إليه النبي ﷺ من أنه لا بد أن تبقى طائفة من أمة على الحق ظاهرين لا يضرهم من خذلهم ولا من خالفهم، روى الإمام مسلم عن رسول الله ﷺ أنه قال : " نَا تَزَالُ طَائِفَةٌ مِنْ أُمَّتِي يَقُولُونَ عَلَى الْحَقِّ ظَاهِرِينَ إِلَى يَوْمِ الْقِيَامَةِ " (٧١) وبلفظ آخر : " نَا تَزَالُ هَذَا النَّاسُ قَائِمًا يَقُولُ عَلَيْهِ عَصَابَةٌ مِنَ الْمُسْلِمِينَ حَتَّى تَقُومَ السَّاعَةُ " (٧٠)

وورد بروايات أخرى غير هذه الألفاظ، فهذه الأحاديث لكل دلالة قطعية على وجود طائفة من المؤمنين مخصصة ببقاء تعمل لإعادة الخلافة الراشدة، ترتفع بدورها من شاطئ إلى شاطئ، لا تضيع إسم المحن، ولا تتهاوى إمام الفتن، لا تحرقها الهجمات عن خطها المستقيم، ولا يتبدى الاعتقال والتعذيب عن السير على الطريق القويم، طريق رسول الله ﷺ كل ذلك يبين أن الخلافة قد آن أوانها والقرب بل حل زمانها وأن هجمات أولئك الفاشلة وعروشهم زلزال، ويحدهم سوف يبور ، والله غالب على أمره ولكن أكثر الناس لا يعلمون.

٤- وروى الإمام أحمد عن أبي أمامة رضي الله عنه قال : قال رسول الله ﷺ : نَا تَزَالُ طَائِفَةٌ مِنْ أُمَّتِي عَلَى الْحَقِّ ظَاهِرِينَ لَعَوِهِمْ ظَاهِرِينَ نَا يَضُرُّهُمْ مَنْ خَالَفَهُمْ إِلَّا مَا أَصَابَهُمْ مِنْ نَوَاءٍ حَتَّى يَنْقُضَهُمْ أَمْرُ اللَّهِ وَهُمْ كَذَلِكَ قَالُوا يَا رَسُولَ اللَّهِ وَإِنْ هُمْ قَالُوا بَيِّنَاتٍ لِلْمُقَدَّسِ وَأَكْتَفَى بَيِّنَاتٍ الْمُقَدَّسِ " (٧١)

وهذا حديث صحيح، يقوي صحته الواقع الذي نعيشه اليوم، فعلى الرغم من الإجراءات المشددة التي تمارسها قوات الاحتلال للحؤول دون قيام المجاهدين الفلسطينيين بالصليبات الاستشهادية في القدس وجوارها، فضلاً عن الجهود التي تبذلها السلطة الفلسطينية في هذا الصدد، إلا أن هذه الصليبات لا تزال مستمرة، لا شيء يستطيع أن يوقف عجلتها، مصداقاً لقول النبي ﷺ الذي ذكرناه آنفاً (٧١) .

٥- وروى الإمام أحمد والبخاري عن أبي النرداء رضي الله عنه قال: قال رسول الله ﷺ : " بَيِّنَاتٌ لَنَا تَعْلَمُ بِذِي رَأَيْتُ عَصَا الْكَتَابِ أَحْمِلُ مِنْ تَحْتِ رَأْسِي فَتَنْتَبُحُنِي أَنَّهُ مَذْهُوبٌ بِهِ فَتَبْعُهُ بَصْرِي فَصَدَّ بِهِ إِلَى الشَّامِ فَأَا وَإِنْ الْإِيمَانُ حِينَ تَقَعُ الْفِتْنُ بِالشَّامِ " (٧٢) .

وروى أحمد عنه عليه الصلاة والسلام أنه قال : " طَوْبَى لِلشَّامِ طَوْبَى لِلشَّامِ قُلْتُ مَا بَالُ الشَّامِ قَالَ الْمَلِكَةُ تَسْطُو لِجَبَحَتِهَا عَلَى الشَّامِ " (٧٣)

من خلال هذه الأحاديث الصحيحة يتبين أن سلطة الجهاد في إقامة دولة الإسلام هي بلاد الشام، واكتفب بيت المقدس... وهذه بشارة أخرى من رسول الإسلام صلوات الله وسلامه عليه أن الإسلام لا بد أن يحكم، وأن فلسطين لا بد أن تتحرر، وأن الدولة الإسلامية لابد أن تعود.. وها هي ذي الظواهر تلوح بالآفاق تبشر بنصر قريب بإذن تعالى .

٦- وقد أخبر الرسول ﷺ أن دار الخلافة تكون في بيت المقدس في فلسطين المباركة وذلك في الحديث الذي رواه الإمام أحمد والحاكم وأبو داود عن ابن حوالة رضي الله عنه أن النبي ﷺ وضع يده الشريفة على رأسه أو هامته وقال " يا بن حوالة إذا رأيت الخلافة قد نزلت الأرض المقدسة فقد ننت للزلازل والبلابيا والأمور العظام، والساعة يومئذ أقرب إلى الناس من يدي هذه من رأيتك " (٢٠)

فحسبنا بشارة أن " الأرض المقدسة " فلسطين، ستكون مركزاً للخلافة الإسلامية للراشدة .

٧- ويغير ﷺ أن جنود الإسلام ستصل وسط معقل التصراكية ومنحدر روما والقسطنطينية، تلك البلاد التي يصدر منها الحقد على هذه الأمة والتي تصدر منها رسائل التبشير، وأصبحت وكر لتآمر على هذه الأمة ، إنها ليست خيالات وأبست أماني بل هي وعد صادق من المعصوم ﷺ الذي لا ينطق عن الهوى (إِنْ هُوَ إِلَّا وَحْيٌ يُوحَى) (النجم: ٤) .

روى الدارمي وأحمد وابن أبي شيبه ..عن أبي قبيل قال : كنا عند عبد الله بن عمرو بن العاص، وسئل أي المدينتين تفتح أولاً القسطنطينية أم رومية؟ (٢١) فدعى عبد الله بصندوق له حلق، قال فلخرج كتاباً، فقال عبد الله : بينما نحن حول رسول الله ﷺ نكتب إذ سئل رسول الله ﷺ أي المدينتين تفتح أولاً ؟ فقال مدينة هراقل " يعني القسطنطينية " .

وقد تحقق الفتح الأول على يد الخليفة العثماني " محمد الفاتح " رحمه الله عام ١٤٥٣م، أي بعد ٨٠٠ سنة تقريباً من إخبار النبي ﷺ، وستحقق الفتح الثاني لا محالة بإذن تعالى، وسنلجؤك متى هو؟ قل عسى أن يكون قريباً ..

وهذا الحديث يدل على أن هذا الدين لا بد أن ينتصر وأن هذا الإسلام لا بد أن ينتشر، وأن المسلمين سيخوضون لا محالة معارك مع أعدائهم على جبهات متعددة، وأنهم سيخرجون منها مكثبين بكتائب النصر المؤزر، والفتح المبين !

٨- وروى الإمامان مسلم وأحمد عن النبي ﷺ أنه قال : " لَأَقُومَ السَّاعَةَ حَتَّى يَقُتِلَ الْمُتَسَلِّمُونَ الْيَهُودَ فَيَقْتُلَهُمُ الْمُسْلِمُونَ حَتَّى يَخْتَبِئَ الْيَهُودِيُّ وَرَاءَ الْحَجَرِ أَوْ الشَّجَرَةِ فَيَقُولُ

الْحَجَرُ أَوْ الشَّجَرُ يَا مُسْكِبُ يَا عَبْدَ اللَّهِ هَذَا يَهُودِيٌّ خَلْفِي فَتَعَالَ فَاقْتُلْهُ إِنَّا الْغُرَقَةُ فَبُتِّهَ مِنْ شَجَرٍ  
لِلْيَهُودِ<sup>(٧٧)</sup>

إتينا ونحن نفق أمام هذا الحديث الشريف ، نعتقد اعتقاداً جازماً ، لا شك فيه أن  
الصادق المصطفى عليه الصلاة والسلام أخبر أن اليهود يبنون في زمن من الأزمان الذروة  
في القوة والسيطرة، وأنهم سيجمعون في مكان واحد، ثم يتسلط عليهم المسلمون،  
ويضعون فيهم السيف، ويأخذونهم كل شيء حتى الحجر والشجر..

إن كثيراً من المسلمين يخطئون - في رأينا - في فهم النصوص، فيظنون أن دولة  
اليهود مستمرة حتى قبيل الساعة إلى أن ينزل المسيح عليه السلام، وهذا خطأ ووهم .  
فالنصوص تذكر أنه عند نزول المسيح عليه السلام تكون القدس عاصمة الخلافة الإسلامية،  
واليهود الذين يُقْتَلُونَ وَهَذَا، والذين يدل عليهم الشجر والحجر بشكل مُعْجَز هم الذين  
سيقدمون مع المسيح للجال عليه لعنة الله . وهذا يشير إلى أن الدولة اليهودية الحاضرة  
سَتُصْنَفُ وتنتهي نهائياً، ذلك وعد الله سبحانه: ﴿وَإِنْ عُدَّتْ عِدَّتَنَا﴾ (الاسراء: ٨) إن عثم  
بالإفساد عدنا عليكم بالتسلط، وهام عادوا ويسعود الله عليهم بالتسلط حين يوجد جند الله  
(٧٨)

وهام الآن يجتمعون في فلسطين، وسيكون هلاكهم بعونه تعالى على أيدي المؤمنين  
الصادقين الآمرين بالمعروف، والناهيين عن المنكر، والحافظين لحدود الله ..  
هذه المعجزة كما تحققت أولها في سيل التجمع الذي تصطنعه اليوم إسرائيل فيستحق  
أواخسرها بلأنه تعالى في حرب قائمة، يقود جحافلها عباد مؤمنون، ومسلمون صادقون ..  
سوف يطم العالم نياها بعد حين ..

ب- الأئمة النبوية على عودة الخلافة قبل ظهور المهدي عليه السلام :

١- من أقوى الأئمة وأوضح هذه المبشرات الحديث الذي يرويه النعمان بن بشير - رضي  
الله عنه- قال : كنا قعوداً في المسجد مع رسول الله - ﷺ - وكان بشير رجلاً يطفئ  
حديثه، فجاء أبو ثعلبة الخشني فقال : يا بشير بن سعد أتُحفظ حديث رسول الله - ﷺ - في  
الأمر؟ فقال حذيفة : أنا أخطئ خطبته، فجلس أبو ثعلبة، فقال حذيفة : قال رسول الله - ﷺ -  
- : " تَكُونُ النَّبِيُّ فِيمَا مَا شَاءَ اللَّهُ أَنْ تَكُونَ ثُمَّ يَرْقِعُهَا إِذَا شَاءَ أَنْ يَرْقِعَهَا ثُمَّ تَكُونُ خِلافةً  
عَلَى مِنْهَا لِلنَّبِيِّ فَتَكُونُ مَا شَاءَ اللَّهُ أَنْ تَكُونَ ثُمَّ يَرْقِعُهَا إِذَا شَاءَ اللَّهُ أَنْ يَرْقِعَهَا ثُمَّ تَكُونُ  
مُتَّكَأً غُلَظاً<sup>(٧٩)</sup> فَيَكُونُ مَا شَاءَ اللَّهُ أَنْ يَكُونَ ثُمَّ يَرْقِعُهَا إِذَا شَاءَ أَنْ يَرْقِعَهَا ثُمَّ تَكُونُ مُتَّكَأً

جَبْرِئَةُ<sup>(٨٠)</sup> قَتُّونَ مَا شَاءَ اللَّهُ أَنْ تَكُونَ ثُمَّ يَرْقِعُهَا إِذَا شَاءَ أَنْ يَرْقِعَهَا ثُمَّ تَكُونُ خِلَافَةً عَلَى مِنْهَاجِ النَّبِيِّ ثُمَّ سَكَتَ<sup>(٨١)</sup> (٨٢) -

٢- ومن الأئمة القوية - أيضاً - والتي تكل دلالة ظاهرة على عودة الخلافة قبل ظهور المهدي - عليه السلام - قول النبي ﷺ : " يكون اختلاف عند موت خليفة، فيخرج رجل من أهل المدينة هارباً إلى مكة، فيأتيه ناس من أهل مكة، فيخرجونه وهو كاره، فيأبىونه بين الركن والمقام، ويبعث إليه بعث من الشام، فيخسف بهم بالبيداء بين مكة والمدينة، فإذا رأى الناس ذلك أتاه ليدل الشام وعصائب أهل العراق ...<sup>(٨٣)</sup> .

فالنبي ﷺ يخبر بأن ظهور المهدي - عليه السلام - ويكون عقب موت خليفة المسلمين، مما يدل على أن الخلافة تكون موجودة وقائمة قبل ظهوره .  
ثالثاً : الأدلة الواقعية على عودة الخلافة :

وهي على أنواع :

الأول : الصحوة الإسلامية وآثارها في الحياة الإسلامية :

أول البشائر الواقعية الدالة على عودة الخلافة الإسلامية ظهور الصحوة الإسلامية، التي أعلنت للأمة الثقة بالإسلام، والرجاء في خده، وقد أفلقت أعداء الإسلام في الداخل والخارج، وهي حذيرة أن تقود الأمة إلى مواطن النصر، إذا قدر الله لها أن يتولى زمامها المرشدون الراشدون، من أولي الأيدي والأبصار، الذين آتاهم الله الفقه في دين الله وسننه والحكمة في النظر والعمل ﴿ وَنَزَّلْنَا الْحِكْمَةَ تَنْزِيلًا لِّأُولِي خَيْرٍ كَثِيرٍ ﴾ (البقرة: ٢٦٩)

وتمثل الصحوة الإسلامية خطأ بارزاً من خطوط الحاضر، وهي كذلك أبرز خطوط المستقبل - إن شاء الله - يدل ذلك على أن الأعداء فعلوا كل ما في وسعهم للقضاء على الإسلام، من غزو عسكري، وضغط سياسي واقتصادي، وغزو فكري، وإثارة للنزعات القومية والوطنية لتفتت وحدة المسلمين وتقطع أوصالهم، وتربية لجيل من المسلمين لا تصرف شيئاً عن الإسلام إلا للشبهات التي يثيرها المبشرون والمستشرقون وتلاميذهم ممن يطلق عليهم "المفكرون المسلمون" .

ثم كانت المفاجأة لهم - وللعالم كله - بعد هذا الجهد المبذول كله هي "الصحوة الإسلامية" ، فذلك فهي قدر الله القلب ﴿ وَاللَّهُ غَالِبٌ عَلَى أَمْرِهِ وَلَكِنَّ أَكْثَرِ النَّاسِ لَا يَعْلَمُونَ ﴾ (يوسف: ٢١) (٨٤) .

ومن صور الصحوة المباركة ومظاهرها ما يلي :

- ١- الرغبة في الإسلام أصبحت تياراً ذاتياً عند الشباب لا يتعلق بجماعة معينة، بل لا يتعلق أحياناً بأي جماعة على الإطلاق .
- ٢- اقتساح الكتاب الإسلامي الأسواق، وكساد كتب الأئمة الرخيص والشعر المألوف، فقد أصبح الكتاب الإسلامي أكثر الكتب رواجاً في الأسواق (٨٠) .
- ٣- لقد أصبحت مكة قبلة الشباب فعلاً - عدا عن الصلاة - فرحلاتهم وقضاء أوقات العطل الرسمية تكون عمرة إلى بيت الله الحرام ، والدعاء عند الحجر الأسود ، وزيارة المسجد النبوي وقبر النبي ﷺ .
- ٤- تحول كثير ممن ينتمون إلى الأحزاب القومية والعرقية والشيوعية إلى الحركة الإسلامية .
- ٥- سماع الأذان يدوي " الله أكبر " في كل الأوقات - ظهراً أو عصرًا في كل مكان ، في أروقة أي كلية في الجامعات ، أو مستشفى من المستشفيات، أو غيرها من الأماكن .
- ٦- مراعاة للنفس المظاهر الإسلامية - الشعائر الإسلامية - والأحكام الشرعية في الأقراح والأحكام والأحزان، الوليمة، العقيقة، الأضحية، للحية، عزل الرجال في حفلات الأقراح، الامتناع عن تقديم النخان في المآتم والأفراح .
- ٧- تحري الحلال والحرام في المأكولات المستوردة والمطبخات والذبح، والتفتيش في خلو الأطعمة من شحم الخنزير والكحول .
- ٨- انتشار ورواج التشريع الإسلامي ( أشرطة القرآن الكريم، والندوات والخطب الإسلامية، والنشيد الإسلامي ) وغيرها .
- ٩- كثرة المساجد وامتلاكها بالمصلين والمصليات، وخصوصاً من الشباب، وإزحام مواسم الحج والعمرة بهم (٨١) .
- ١٠- ظهور ظاهرة الحجاب الإسلامي، والتغلب بشكل ملحوظ في كافة المجتمعات بالرغم من المؤامرات التي حيكت ضده وما تزال .
- ١١- أثبتت الصحوة الإسلامية وجودها على الصعيد الاقتصادي، فنشأت البنوك الإسلامية والمؤسسات المالية، وتوسعت في أنظار كثيرة من العالم الإسلامي (٨٧)
- ١٢- انبعاث الحركات الإسلامية لفريضة الجهاد - الفريضة القلبية - في كثير من أرجاء المعمورة مثل السودان وكشمير وباكستان، وأفغانستان، وكثيراً في العراق (٨٨) .
- ١٣- اعتزاز الشباب المسلم الملتزم بدينهم، وتحولهم من دور الدفاع إلى دور التحدي ومن مرحلة الاستحياء والتوازي إلى مرحلة البروز والاعتزاز (٨٩) .

١٤- تزايد المواقع الإسلامية على شبكة الاتصالات العالمية - الإنترنت - وتزايد الإقبال عليها للاستفادة منها من كل فئات المجتمع الصغار والكبار .

١٥- كثرة المؤسسات الإسلامية للتربوية والعلمية والخيرية في المجتمعات العربية خاصة، والتي تساهم في الصحة وبناء الجيل .

هذه بعض مظاهر الصحة الإسلامية آثارها في الحياة الإسلامية، والتي يتطلع إليها المؤمنون الصالحون في نقسة بأنها ستكون بإذن الله من الخطوط البارزة في المستقبل القريب، لا سيما أنها برزت للوجود في الوقت الذي بدأ فيه صرح الجاهلية يتهاوى، وأصبح عوارها يظهر للعيون، وبدأ الناس يتلقون باحثين عن منهج بديل، فهي إذن حركة ذات دلالة تاريخية، وليست مجرد حركة محلية في بلد من البلدان (١٠) .

يقول د. يوسف القرضاوي : " لا يستطيع عقل منصف أن ينكر أثر ( الصحة الإسلامية ) في حياتنا المعاصرة، تلك الصحة التي شرقت وغربت، وأضاعت بنورها ديار الإسلام، ثم ذهبت إلى حيث يوجد المسلمون خارج أوطان الإسلام، بين الأقليات الكبيرة والصغيرة، والجاليات المنتشرة في أنحاء العالم، وهدى الله بها ملايين الشبان والشابات .

أوقظت هذه الصحة العقول بالقوى، وملأت القلوب بالإيمان والحماس، ونفخت الإرادات إلى الالتزام والعمل، أثرت على النساء كما أثرت على الرجال، وغيرت من مفاهيم الأجيال الجديدة، فقلبتها من التفكير العلمي إلى التفكير الإسلامي، ومن الولاء للغرب إلى الولاء لله ولرسوله، ... فنشأ جيل مسلم ملتزم بالإسلام : عفيفة وشرعية، وسلوكاً، وحضارة . رجونا أن يكون ( جيل النصر المنشود ) (١١) .

الثاني : انهيار المسكر الشيوعي :

لشيوعية مذهب فكري يقوم على الإلحاد، وأن المادة هي أساس كل شيء، ويفسر التاريخ بصراع الطبقات وبالعامل الاقتصادي، ظهرت في ألمانيا على يد ماركس وإنجلز، وتجسدت في الثورة البلشفية التي ظهرت في روسيا سنة ١٩١٧م بتخطيط من اليهود، وتوسعت على حساب غيرها بالحديد والنار، وقد تضرر المسلمون منها كثيراً، وهناك شعوب محيت بسببها من التاريخ، ولكن الشيوعية أصبحت اليوم في نمة التاريخ، بعد أن تخلى عنها الإتحاد السوفيتي، الذي تفكك بدوره إلى دول مستقلة، تخلت كلها عن الماركسية، واعتبرتها نظرية غير قابلة للتطبيق (١٢).

وقد حكمت الشيوعية عدة دول منها :

- الاتحاد السوفيتي، الصين، تشيكوسلوفاكيا، المجر، بلغاريا، بولندا، ألمانيا الشرقية، رومانيا، يوغسلافيا، ألبانيا، كوسا.

ومعلوم أن دخول الشيوعية إلى هذه الدول كان بالقوة والنتار ولتسلط الاستعماري. ولذلك فإن جل شعوب هذه الدول أصبحت تتامل بعد أن عرفت للشيوعية على حقيقتها وأنها ليست الفردوس الذي صور لهم ويالتالي بدأت الانتفاضات والثورات تظهر هنا وهناك، كما حدث في بولندا والمجر و تشيكوسلوفاكيا، كما أنك لا تكاد تجد دولتين شيوعيتين في ونام دالم.

أما في العالم الإسلامي فقد استلذ الشيوعيون من جهل بعض الحكام وحرصهم على تدعيم كراسيهم ولو على حساب الدين، إذ اكتسحت الشيوعية أفغانستان وشرنت شعبها المسلم كما تحكمت في بعض الدول الإسلامية الأخرى بواسطة صلاحتها. وتقوم الدول الشيوعية بتوزيع ملايين الكتيبات والنشرات مجاناً في كافة أنحاء العالم داعية إلى مذهبها.

أصبحت الشيوعية أحرزاً لها في كل الدول العربية والإسلامية تقريباً فنجد لها أحرزاً في مصر، سورية، لبنان، فلسطين، والأردن، تونس وغيرها<sup>(٩٣)</sup> وبعد انهيار الأنظمة الشمولية، وخصوصاً للشيوعية التي رصت يوماً أنها ستفوز العالم، وثرث الأديان، وتهزم الفلسفات، والتي لقيت أولى هزائمها على أيدي المجاهدين في أفغانستان، والذين انتصروا بأسلحتهم المتواضعة على أعنى دولة ملحدة في التاريخ، لقد سقطت قلاع الشيوعية واحدة تلو الأخرى، بدءاً بالاتحاد السوفيتي وأوروبا الشرقية، ولتتهاء بألبانيا<sup>(٩٤)</sup>.

ويمكن لابد أن تأكي اللحظة التي تنهار فيها الشيوعية، ليحل محلها نقيضها وهو الإسلام -إن شاء تعالى- أشار إلى ذلك الدكتور عبد الله عزام في كتابه الإسلام ومستقبل البشرية، بقوله "إني ألمح النبؤ في فرعي الحضارة (الغربي والشرقي) واكتني أرى أن للضمور والاصفرار في الفرع الشرقي أشد وأكثر، ومع تأكيدي -والله أعلم- أن الشجرة ستتهار وليس زمن سقوطها نهائياً بعيداً لأنها سنة الله... أقول: إني ألمح أن النبؤ في الفرع الشرقي أشد رغم أنه أحنث سنأ وأصغر عراً. أراه يلوي على نفسه ويتكلى بسرعة، ويفقد بقية الحياة فيه لحظة تلو اللحظة، وإذا فإني أوقع أن انهيار الشيوعية (الفرع الشرقي) سيكون أسرع والله أعلم.."<sup>(٩٥)</sup>



وهذا ما توقعه المفكر الإسلامي محمد قطب في كتابه القيم "رؤية إسلامية لأحوال العالم المعاصر" تحت عنوان: "توقعات المستقبل" قال: "في صورة الحاضر بعض الخطوط التي يمكن أن تعتنا في محاولة استخلاص صورة للمستقبل ويذكر من هذه الخطوط انهيار الشيوعية" (١٦).

ويتساءل محمد قطب هل نستطيع أن نسقط من المبشرات انهيار الشيوعية؟ ويجيب: "حقيقة إن الدولة التي كانت تحمل الشيوعية لا تزال قائمة، ولا تزال تعمل ضد الإسلام كما كانت تعمل وهي تحمل الشيوعية، وأوضح أفعالها- بعد انهيار الشيوعية - فتحها باب الهجرة على مصراعيه لليهود للتكنولوجيين"، ليحتلوا قطعة من أرض الإسلام، وينزعوها من جسم الأمة الإسلامية.

ومع ذلك فإن انهيار المذهب الشيوعي في ذاته لابد أن يوضع في المبشرات. فقد كانت الشيوعية فتنة لكثير من الشباب في العالم الإسلامي، بل كانت أمريكا ذاتها تستخدم للشيوعية- في مناطق نلوزها- لتحارب لها الإسلام! وكنت تضع وسائل الإعلام في أيدي الشيوعيين ليشوهوا صورة الإسلام في نفوس الشباب ويقتلهم عنه. ومهما يكن في جعبة اليهود- مبدعي الشيوعية - من بدائل لفتنة الناس عن الدين، فإن انهيار للنظام الذي كان قائماً على الإلحاد، هو دفعة للاتجاه الديني في الأرض كلها، ودفعة للتيار الإسلامي في أرض الإسلام. (١٧).

أسباب سقوط الشيوعية (١٨):

تقهقرت الشيوعية وانهارت فعلاً لأنها نظرية فاسدة تحمل في ذاتها بنور فئتها، وتعود أسباب سقوطها إلى أسباب ذاتية وأسباب خارجية نذكرها باختصار.

أولاً: الأسباب الذاتية لسقوط الشيوعية:

أ- مجافاتها للعلم وحقائقه.

ب- اصطدام النظرية بالقطرة البشرية.

ج- كتب تنبؤات كاهن الشيوعية الأكبر كارل ماركس.

د- فشل النظرية في التطبيق (١٩).

ثانياً: الأسباب الخارجية لسقوط الشيوعية:

أ- استخدام الشيوعية للإرهاب والقتل و الدمار بصورة غاشمة تجاه الدول والشعوب الأخرى.

ب- التصدع والنزاع بين الدول الشيوعية نفسها، حيث انشقت الصين على روسيا، وتبدلتا الاتهامات بخيانة المبادئ للشيوعية وممالأة الإمبريالية.

ج- الجهاد الأفغاني : لقد كان الجهاد الأفغاني سبباً جوهرياً لانهيار الشيوعية، حيث استطاع شعب أعزل أن يصمد أمام وحشية الناب الروسي.

د- الصحوة الإسلامية من أسباب سقوط الشيوعية في البلدان الشيوعية كروسيا، وفي البلاد الإسلامية، وهذه الصحوة نتاج جهاد طويل ولما غزيرة، سالت على ثرى مصر، وسوريا، وفلسطين، واليمن (الجنوبي)، والصومال، وأريتيريا، وغيرها من البلاد التي اكتوت بنار الاستعمار الشيوعي، وتسلب الأحزاب الشيوعية، وتآمرها ضد مصالح الشعوب والأمم الإسلامية.

هـ- ومن أسباب انهيار الشيوعية أيضاً: الردة عن الشيوعية والتفر بالفتراها ومبادئها، وخاصة من قبل كثير من العلماء والمفكرين الذين كانوا من أشد الدعاة أو المتحمسين لها (١٠٠).

نعم ، " لقد تهاوت الشيوعية في معالقتها بعد قرابة السبعين عاماً من قيام الحكم الشيوعي وبعد أربعين عاماً من تطبيق أفكارها في أوروبا الشرقية وأعلن كبار المسؤولون في الاتحاد السوفيتي قبل تفككه أن الكثير من المبادئ الماركسية لم تعد صالحة للبقاء وليس بمقدورها أن تواجه مشاكل ومتطلبات العصر الأمر الذي تسبب في تخلف البلدان التي تطبق هذا النظام عن مثيلاتها الرأسمالية.

وهكذا يتراجع دعاة الفكر المادي الشيوعي عن تطبيقه لعدم واقعيته وتخلفه عن متبعة التطور الصناعي والعلمي وتسببه في تدهور الوضع الاقتصادي وهدم العلاقات الاجتماعية وإشاعة اللؤس والحرمان والظلم والفساد ومصاكمة الفطرة ومصادرة الحريات ومحاربة الأديان. وقد أكد بوضوح بعد التطبيق لهذه الفترة الطويلة أن من عيوب الماركسية أنها تمنع الملكية الفردية وتحاربها وتلغي الإرث الشرعي وهذا مخالف للفطرة وطبيع الأشياء ولا تعطي الحرية للفرد في العمل ونتج العمل ولا تعيد العدالة الاجتماعية بين أفراد المجتمع وأن للشيوعي يعمل لتحقيق مصلحته ولو هدم مصالح الآخرين ويحصر خوفه في حدود رقابة السلطة وسوط القانون وأن الماركسية تهدم أساس المجتمع وهو الأسرة فتعضي بذلك على العلاقات الاجتماعية.

لكنه الجميع بأنها نظرية فاسدة يستحيل تطبيقها حيث تحصل في ذاتها بذور فتلتها وقد ظهر لمن مارسوها عدم واقعيته وعدم إمكانية تطبيقها ومن أكبر نكبات الماركسية من

الماركسيين أنفسهم الفيلسوف الأمريكي أريخ مزوم في كتابه " المجتمع السليم "، ومن غير الماركسيين كارل بوهر صاحب كتاب " المجتمع المفتوح "، وغيرهما، ويجيء جورباتشوف في كتابه " البيروستريكا " أو إعادة البناء ليوضح عيوب تطبيق الشيوعية في الاتحاد السوفيتي.

وتبين بعد انهيارها أنها لم تفلح في القضاء على القوميات المتنافرة بل زادت اشتعالاً ولم تسمح بقر ولو ضئيل من الحرية ، بل عصت دافعاً إلى سياسة الظلم والقمع والتفني والقتل وحولت أنسبها إلى قطع من البشر. وهكذا باع جميع نبوءات كارل ماركس بالفشل وأصبح مصير النظرية إلى مزيلة للتاريخ، ثم انتهت الأمر بتفكك الاتحاد السوفيتي ذاته، وأصبح اسمه مجرد أثر في تاريخ المذاهب الهدامة (١٠١) .

الثالث : التقرب سقوط الحضارة الغربية وحتمية انهيارها :

لقد تلاشى دور الاتحاد السوفيتي - كما رأينا - في حديثنا عن سقوط الشيوعية على المستوى العالمي، وتضاوت سلطة قائده، بعد أن مزقه الله شر مزيق، وصار أثراً بعد عين، وسوف تستعرض الولايات المتحدة الأمريكية وأوروبا للمصير ذاته، وخاصة أن إرهاباته تبدو جلية في مصادر الفساد المنتشر في مختلف أتحافها، وفي التمييز العنصري الذي انعكس بشكل حاد لاسيما في الحياة الأمريكية (١٠٢).

ويرجع السبب في ذلك إلى الفجاء الروحي والفراغ في حياة الغرب وعدم وجود غاية كبرى يهدف إليها الإنسان، أضف إلى ذلك الجحود بالإله الذي يفرغ إليه وقت الشدة والحزن، وكذلك محاربة الحق المتمثلة في محاربة الإسلام والتأمر عليه ودعم ومساندة الظلم المتمثل في دعمهم للكيان الفاسد الظالم والظلم لا يدوم.

كل هذه الأسباب ستوصل الغرب - إن شاء الله تعالى - إلى المصير المؤلم، والنهاية المخزية، إنه الفسقاء، وللتمزق الداخلي، وللتوتر العصبي، وللفزع وشبح هول الحرب المسيطر على الأجيال، إنه الهروب من الحياة إلى الكحول ثم إلى المخدرات (١٠٣).

هذا الفراغ الذي يعيشه الأوروبي والأمريكي، خواء روحياً، وخواء فكرياً، له أثر بعد داخل الفرد، للفرد الأوروبي أو الأمريكي، وإن بدا سعيداً بتوافر إمكانيات الحياة المادية، لكنه في الحقيقة غير ذلك.. لأنه يحس هذا الفجاء الذي لم تملأه فلسفة حديثة ولا قديمة، ولا محاولات للهو الفراغة التي بلغت في إسفافها وسقوطها ذكاً بعداً.. تكف منه بعض الحيوانات.

يقول سيد قطب مصوراً حال البشرية وكأنها تكف على شفا جرف هار تكاد أن تهوي فيه : " تكف البشرية اليوم على حافة الهاوية.. ليس بسبب التهديد بالقضاء المطلق على رأسها .. فهذا عرض للمرض وليس هو المرض .. ولكن بسبب إفلاسها في عالم " القيم "

التي يمكن أن تنمو الحياة الإنسانية في ظلها تنمو سليماً وتترقى ترقياً صحيحاً . وهذا واضح كـل الوضوح في العالم الغربي الذي لم يعد لديه ما يعطيه للبشرية من " القيم " بل الذي لم يعد لديه ما يقطع ضميره باستحقاقه للوجود " (١٠٤) .

ويقول أبو الأعلى المودودي بصدد تصويره لواقع العالم الغربي والنهاية المحتومة التي سيلقها : " ولا يزال هذا الداء الويل - من غلبة الشهوات البهيمية - ينفجر في كيان الأمم الغربية ويتلفس من قوة حيائها بسرعة هائلة، والتاريخ يشهد أنه ما سرى هذا الداء في مفصل أمة إلا وأوردها مولد التلف والفساد، ذلك بأنه يقتل في الإنسان كل ما آتاه الله من القوى العقلية والجسدية لبقائه وتقدمه في الحياة " (١٠٥) .

والأوروبيون أنفسهم يدركون هذه النهاية المحتومة التي إن نستطيع قوة أرضية أن نخلصهم منها (١٠٦) .

يقول الفيلسوف الإنجليزي المعاصر " برتراند رسل " :

" لقد انتهى العصر الذي يسود فيه الرجل الأبيض، وبقاء تلك السيادة إلى الأبد ليس قانوناً من قوانين الطبيعة، وأعتقد أن الرجل الأبيض إن بقى يوماً رضية كذلك التي لديها خلال أربعة قرون " (١٠٧) .

ويقول مكتوب : " إن الحضارة الغربية في التطور الأخير من أطوار حياتها لأشبه بالوحش الذي بلغت شراسته النهائية في التهلكة لكل ما هو معنوي، وبلغ اعتدائه على تراث السلف وعلى كل ما هو مقدس ومحرم قمته، ثم أغلص مخالبه في أعماله فقتلها ولحقها بمزاقها ويلوكها بين فكيه بمنتهى الغيرة والتشفي " (١٠٨) .

ونظير ذلك، ما ذكره المفكر لاموني، بصدد هذا الموضوع، إلا أنه يبدو أكثر وضوحاً، حيث يقول : " إن الجنس البشري بكامله يمشي بخطى حثيثة إلى الهلاك، إنه في النزح الأخير، كذلك الإنسان الجوع للسكين الذي لا يرجى له شفاء فكترة الأخطاء في حضارتنا تجرها إلى الغرق " (١٠٩) .

ويتحدث الفرنسي " كسميس كاريل " في كتابه " الإنسان ذلك المجهول " عن مظاهر الانهيار في الحضارة الغربية، ثم يعلن بأن تلك الحضارة قد أنشئت دون أية معرفة بطبيعة " الإنسان " الذي أنشئت من أجله (١١٠) .

ويقول المستشرق الأمريكي " سارنون " : ليس ما يمنع أن تقود شعوب العالم الإسلامي العالم مرة أخرى في المستقبل القريب أو البعيد، كما قلنته في العصور الوسطى.

وقد أترك مفكرو الغرب وعقلاؤه الخطر الداهم الذي يتهدهم، والنهاية الحتمية لحضارتهم، فذهب كثير منهم يرشحون الإسلام لحل مشاكل البشرية ومن هؤلاء الروائي الروسي "سولجنستين" إذ يقول : " إن الطريقة الوحيدة نحو تصحيح المسار المادي المنحرف للإنسان الغربي المعاصر هو عودة الإنسان إلى الإيمان بقوة مهيمنة على مصير الإنسان، وهي التي تحدد له قيمته ومسؤولياته الأخلاقية والاجتماعية، وكذلك الإيمان بوجود قيم أخلاقية عالية وموضوعية شاملة لكل البشر وهي تطو على كل اعتبارات الحرية الفردية التي لا تحددها حدود " (١١) .

وهذا ديبلسكيه المفكر الفرنسي يرشح الإسلام كمنقذ وحيد للبشرية، فيقول : " إن الغرب لم يعرف الإسلام أبداً، فمنذ ظهور الإسلام اتخذ الغرب موقفاً عدائياً منه ولم يكف من الاستمرار عليه والتنديد به لكي يجد مبررات لقتاله، وقد ترتب على هذا التشويه أن رسخت في العقلية الغربية مقولات فظة عن الإسلام " .

ويضيف قائلاً : " ولا شك أن الإسلام هي الوحدة التي يحتاج إليها العالم المعاصر ليتخلص من مآهات الحضارة المادية المعاصرة التي لابد إن استمرت أن تنتهي بتدمير الإنسان " (١٢) .

ويؤكد أشتينجر أن المستقبل لحضارة الإسلام فيقول : " إن للحضارة دورات فلكية، تقرب هنا لتشرق هناك، وإن حضارة جديدة أوشكت على الشروق في أروع صورة، هي حضارة الإسلام الذي يملك أقوى قوة روحانية عالمية نقية " (١٣) .

إن هذه الأقوال وغيرها تؤكد نهاية الولايات المتحدة الأمريكية، ومن نهج نهجها من دول أوروبا الكافرة، كتحصيل حاصل، ونهاية الاتحاد السوفيتي ليست ببعدة عن الآذان. وحسبك ما ذكره الدكتور عبد الله عزام " رحمه الله \_ عن النهاية الحتمية التي تنتهي إليها الاتحاد السوفيتي، والتي ستنتهي إليها الولايات المتحدة بأن الله تعالى.

يقول \_ رحمه الله \_ : إن شجرة المادية بفرعها الغربي النفقي الطماني والشرقي الإلحادي ، تتأكل اليوم وينخر بها الكسوس من كل طرف وجزء من كيانها، لقد بدأ العن منذ أيامها الأولى لأنها قامت على غير أساس ، بنيت على غير هدى ... إني ألمح الذبول في فرعي الحضارة ( الغربي والشرقي ) ... فأوروبا بشقيها الآن في طور الاستبدال والتغيير، ولكن من المرشح لورثة الإنسان الغربي في قيادة البشرية ؟. وأي حضارة هذه التي ستستلم يان ربها إرثاً الإنسان ؟ إنها الإسلام، دين الله الذي ارتضاه للناس متهاجاً وإماماً

﴿الْيَوْمَ أَكُنْتُ بِكُمْ رَسُولًا وَمَا كُنْتُ بِكُمْ رَسُولًا قَبْلَ هَٰذَا مِنْ قَبْلُ وَأَكُنْتُ عَلَيْكُمْ رَسُولًا وَمَا كُنْتُ عَلَيْكُمْ رَسُولًا قَبْلَ هَٰذَا مِنْ قَبْلُ﴾ (المائدة: ١٠٩) .

وخاتماً نقول : أننا لا نقصد بما أكتنا من القرب المسقوط الخضرة الغريبة أن ذلك كان في الغد الغريب ﴿إِنَّا أَنْشَأْنَا رَبِّي شَيْئًا وَسِعَ رَبِّي كُلَّ شَيْءٍ عِلْمًا﴾ (الأنعام: ٨٠) .

إنما نقول أنه مقضي عليها بالمسقوط حسب سنة الله، لما تشتمل عليه من سنة الفساد لما سرعة الانهيار أو بطؤه فلمر متعلق بمشينة الله وإرافته ﴿١١٩﴾ .  
قال تعالى: ﴿فَلَا تَسْأَلُوا عَنْهُمْ حَتَّىٰ يَخْرُجُوا مِنْ دُفُنِهِمْ فَكُلٌّ مِنْهُمْ قَدْ أَخَذَ الْأَمْرَ مِنْ قِبَلِكُمْ﴾ (الأنعام: ٩٤) .

وواقع حياتهم يشهد بالتماع رقعة الفساد، مما يؤذن بالقرب الانهيار، حسب شهادتهم على أنفسهم، ومهما يكن بطء الانهيار فهو واقع لا محالة لأنه من سنن الله تعالى .  
قال تعالى : ﴿وَكَانَ مِنْ قَبْلِهِ نَبِيًّا وَمِنْ خَلْقِهِ نَبِيًّا وَمِنْ خَلْقِهِ نَبِيًّا وَمِنْ خَلْقِهِ نَبِيًّا﴾ (الفتح: ٤٨) .

وقال تعالى : ﴿فَلَا تَسْأَلُوا عَنْهُمْ حَتَّىٰ يَخْرُجُوا مِنْ دُفُنِهِمْ فَكُلٌّ مِنْهُمْ قَدْ أَخَذَ الْأَمْرَ مِنْ قِبَلِكُمْ﴾ (الأنعام: ٩٤) .  
﴿فَلَا تَسْأَلُوا عَنْهُمْ حَتَّىٰ يَخْرُجُوا مِنْ دُفُنِهِمْ فَكُلٌّ مِنْهُمْ قَدْ أَخَذَ الْأَمْرَ مِنْ قِبَلِكُمْ﴾ (الأنعام: ٩٤) .  
الربيع : سيطرة اليهود على الأرض المباركة وإقامة دولتهم :

من الأمثلة الواقعية على عود الخلافة تجمع اليهود في أرض الإسراء والمعراج وسيطرتهم عليها وإقامة دولتهم فيها ..

من المعلوم أن الله تعالى ضرب الذلة والمسكنة على اليهود ونوعدهم أن يبعث عليهم إلى يوم القيامة من يسومهم سوء العذاب . قال تعالى : ﴿وَضَرَبْنَا عَلَيْهِمُ الذِّلَّةَ وَالْمَسْكَنَةَ وَبَاءُوا مَقْصِبَ مِنَ اللَّهِ ذَلِكَ بِأَنَّهُمْ كَانُوا يَكْفُرُونَ بِآيَاتِ اللَّهِ وَيَقُولُونَ الشَّيْءَ بِأَنَّهُمْ كَانُوا يَكْفُرُونَ﴾ (البقرة: ٦١) .

وقال تعالى : ﴿كَفَيْتُ يَهُدْيَ اللَّهِ قُرْآنًا كَثِيرًا يَا جِدِّيهِمْ وَكُنُودًا إِنَّ الرُّسُلَ حَقٌّ وَجَاءَهُمُ الْبَيِّنَاتُ وَاللَّهُ لَا يَهْدِي الْقَوْمَ الظَّالِمِينَ﴾ \* أَوَلَيْكَ جَزَاءُ مِمَّا أَنْعَمَ اللَّهُ عَلَيْكَ وَلَكَ كَذِبٌ أَجْسَنُ﴾ (آل عمران: ٨٦-٨٧) .  
وقال تعالى : ﴿وَإِذْ تَأَذَّنَ رَبُّكَ لَيَسَّيَنَّ عَلَيْنَا إِلَى يَوْمِ الْفَتْحِ مَنْ يَبْغِي سِوَهُمْ سِوَهُمُ الْكَافِرِينَ﴾ (الأعراف: ١٦٧) .

ومع ذلك فقد استنتى الله عز وجل من ذلك فترة من الزمن . قال تعالى : ﴿ضَرَبَتْ عَلَيْهِمُ الذِّلَّةَ أَعْيُنُ النَّاسِ مِنْ اللَّهِ وَإِلَى النَّاسِ مِنْ اللَّهِ وَإِلَى النَّاسِ مِنْ اللَّهِ وَإِلَى النَّاسِ مِنْ اللَّهِ﴾ (آل عمران: ١١٢) .

فـ " هذا إخبار من الله تعالى أن اليهود ضربت عليهم الذلة، فهم خائفون أينما ثقفوا. ولا يؤمنهم شيء إلا معاهدة، وسبب يأمنون به، يرضخون لأحكام الإسلام، ويعترفون بالجزية.

لو " وتحتل من الناس " أي: إذا كانوا تحت ولاية غيرهم ونظارتهم، كما شوهد حالهم سابقا ولاحقا. فسببهم لم يتمكنوا في الوقت الأخير من الملك المؤقت في فلسطين، إلا بنصر الدول الكبرى، وتمهيدا لها لهم كل سبب. (١١٦)

فالأصل الدائم بالنسبة لليهود هو ضرب الذلة عليهم في كل أرجاء الأرض وفي جميع الأوقات، والاستثناء هنا كما جاء في النص صراحة أن يتمكنوا في الأرض ويكونوا مسيطرين: ﴿إِنَّا يَحْكُمُ اللَّهُ الرَّخِيلَ مِنَ الْكَاسِ﴾ فإن الله تعالى الذي يقرر الأسباب جعل أعمال البشر هي من الأسباب، فالسبب اليوم متصلون بحل من الناس، وقد قامت دولتهم على هذا الأساس، فقد سخر الله فئتين من الناس أن يكونوا حراساً على اليهود يمنعونهم من أن يعيثوا في الأرض فساداً ويحققوا مخططاتهم الشريرة في إضلال البشرية:

أما الفئة الأولى: فهي النصارى: يقول تعالى: ﴿إِذْ قَالَ اللَّهُ يَا عِيسَى ابْنُ مَرْيَمَ وَرَأْسُكَ إِلَيَّ وَطُفِّرْ كَيْدَ الَّذِينَ كَفَرُوا وَجَاعِلِ الَّذِينَ اتَّبَعُوكَ الَّذِينَ كَفَرُوا إِلَى بَرِّ السَّيْفِ﴾ (آل عمران: ٥٥). ومعنى ذلك أن النصارى مكلفون بحراسة اليهود إلى يوم القيامة يمنعونهم من الخروج من قبضة أيديهم بما أنهم " فوقهم " أي مسيطرون عليهم .

وأما الفئة الثانية: فهي الأمة الإسلامية: التي كلفت بالحراسة على الفريقين معاً: اليهود والنصارى، قال تعالى: ﴿وَكَذَلِكَ جَعَلْنَاكُمْ أُمَّةً وَسَطًا لَعَلَّكُمْ تَذَكَّرُونَ عَلَى الْكَاسِ وَجَعَلَ الرَّسُولَ عَلَيْكُمْ شَيْدًا﴾ (البقرة: ١٤٣).

أما الحارس الأول: فقد خرج من دينه، ولم يدخل في دين الله الصحيح .

وأما الحارس الثاني: - المكلف بالحراسة على الفريقين معاً - فقد نسي رسالته للبشرية وتكل عنها، ثم لم يلق الأمر عند هذا الحد فنسي رسالته نحو نفسه، وفرط فيها!!! فماذا يتوقع من الوحش المحصور في داخل الحجر حين يغيب الحراس ؟ المتوقع أن تنقلب من الحجر مستغلاً غفلة الحراس.

وهذا ما حصل بالفعل، وهو أمر الله تعالى: ﴿يَحْكُمُ اللَّهُ الرَّخِيلَ مِنَ الْكَاسِ﴾، فلما حل الله فهو قدر الله ومشيلته وإرادته، لأنه لا يحصل في هذا الكون شيء إلا بأمره تعالى سبحانه. (١١٧)

وأما الحل من الناس فهو يتمثل في أمرين :

الأول : العون المالي والمبني والعسكري والأمني ، بل ووسائل أنواع العون من أمريكا وأوروبا حتى روسيا وغيرها من ملة الكفر .

الثاني : الحالة المقلدة في الأمة الإسلامية المتمثلة في البعد عن دين الله تعالى، وما أدى إليه من ضعف وتمزق وتشردم في حال الأمة اليوم .

ولأن ينتهي هذا الاستثناء ويعود الأمر إلى ما كان عليه إلا بأمر الله تعالى حين تتوفر الأسباب:

وأولها : عود الأمة الإسلامية إلى رشدها ودينها ووطنها المتمثلة في دولة للخلافة ووجود الخليفة المسلم الذي تجتمع تحت رايته الأمة الإسلامية، والأمة الإسلامية قد وعدت بالنصر وللتمكن يوم تنصف بالإيمان على الوجه الذي يرضي الله تعالى ، وتقوم بواجبتها كذلك، قال تعالى : ﴿ وَكَانَ حَتَّىٰ آتَيْنَا مُوسَىٰ الْكِتَابَ ﴾ (الروم: ٤٧)، وقال تعالى : ﴿ فَإِذَا جَاءَ وَعْدُ الْآخِرِ لِيُؤْتُوا وَهُمْ مُّعَذِّبُونَ لِمَا كَانُوا يَكْفُرُونَ ﴾ (الأنعام: ١٠١) ، والوعد الإلهي للأمة الإسلامية لا يتحقق إلا بعودة الأمة، ووحدتها لا يتحقق إلا بتنصيب الإمام المسلم الذي يحكم بشرع الله ويرعى شؤون الإسلام والأمة الإسلامية ويرفع لواء الحق... وقد بدلت بولفره في هذه الأيام على أرض فلسطين من خلال الشباب المؤمن المجاهد الذي يضحي بنفسه في سبيل الله، ومن أجل رفع راية الإسلام العظيم.. لقد ضربوا أروع الأمثلة في الرباط والجهد في سبيل الله وفي الصبر والمصابرة ﴿ يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا اصْبِرُوا وَصَابِرُوا وَرَكِبُوا الصَّابِرِينَ ﴾ (آل عمران: ٢٠٠) .

وثاني الأسباب: هو سقوط الحضارة الغربية التي توفر الممد والعون لليهود، وتساعدهم في سيطرتهم على هذه الأرض المباركة، وتمد في أسباب وجودهم - وقد بدلت بولفرها كما أشرنا سابقا- ﴿ وَيَقُولُونَ نَحْنُ هُوَ عَلَىٰ أَنْ يَكُونَ نَبِيًّا ﴾ (الأنعام: ٥١) .



## الخاتمة

بعد هذا العرض المستفيض ، نحمد الله تعالى أن أعقنا على إتمام هذا البحث ، آمليين أن يكون هذا العمل خطوة تسهم في عودة الخلافة الإسلامية - إن شاء الله تعالى - ، ونختم بإبراز أهم النتائج التي توصل إليها الباحثان من خلال هذه الدراسة ، وقد جاءت متنوعة ، ويمكن أن نجملها فيما يلي :

١- إن الخلافة هي بمثابة مظلة يجد الناس تحتها تعليم الإسلام تطبيق في أسلوب عملي ، يسعون به في حياتهم ، ويجتازون به إلى الآخرة .

٢- للواجب على الطماء والدعاة العاملين للإسلام أن يكون مهمهم الأول العمل من أجل قسائم خلافة رائدة تحضن المسلمين في جميع أصقاع الأرض ، على اختلاف أحوالهم ولغاتهم وأوطانهم وأجناسهم ، لتتمكن الأمة من استئناف حياتها الإسلامية ، وإيعود لها سلطانها وعزها بعد أن أفضيت خلافتها للرئاسة فترة من الزمن .

٣- أن اعتقاد أن الخلافة لا تقوم إلا في زمن المهدي - عليه السلام - اعتقاد باطل وخطير يجعل المسلمين يتوكلون على أحاديث المهدي ، ويتركون العمل للإسلام تنتظراً منهم خروج المهدي - عليه السلام - متوهين أن عودتها غير ممكنة قبل ظهوره .

٤- لا يجوز للمسلمين اليوم أن يتركوا العمل للإسلام وإقامة دولته على وجه الأرض ؛ تنتظراً منهم لخروج المهدي و نزول عيسى عليهما الصلاة والسلام ؛ يأساً منهم ؛ أو توهماً أن ذلك غير ممكن قبلهما ؛ فإن هذا توهم باطل ، وليس عاطل فإن الله تعالى ورسوله ﷺ لم يخبرا أن لا عودة للإسلام ولا سلطان له على وجه الأرض إلا في زمانهما ، فمن الجاز أن يتحقق ذلك قبلهما إذا أخذ المسلمون بالأسباب الموجبة لذلك لقوله تعالى : ﴿ إِنْ تَتُوبُوا إِلَى اللَّهِ نُتُوبُكُمْ وَيُنَزِّلْ لَكُمْ مِنْهُ سُلْطَانًا وَبَارِكْ فِيكُمْ إِنَّ اللَّهَ عَلِيمٌ فَهِيمٌ ﴾ (محمد: ٧) .

٥- إن الخلافة في الاصطلاح الإسلامي تعني القيادة الإسلامية أو الإمامة ، ومن هنا نظم إن مصطلح الإمامة يراف مصطلح الخلافة . فالطماء لم يفرقوا في الاستعمال بين لفظ إمام ولفظ خليفة وإنما استعملوا كلا اللفظين بمعنى واحد .

٦- أبرز البحث أهمية الخلافة في حياة المسلمين إذ إنه لا قيام للدين وأحكامه على الوجه الأكمل إلا بها ، ولا أمن ولا أمن للمسلمين ولديارهم من أعدائهم إلا بها ، ولا رادع للظالمين وقاطعي الطريق إلا بها ، فالقرآن الكريم لا بد له من قوة وسلطان يحمي

ويفرضه على الناس، ويرعاه ويتعاهد لحكمه وشرائعه .. فالقرآن وسيف السلطان  
يسيران جنباً إلى جنب يؤيد بعضهما البعض، ولهما تخلف عن الآخر فإن مسيرة  
الإسلام - لا محالة - سيعترها الضعف والنتكبات والانتكاسات.

٧- إمكانية عودة الخلافة الإسلامية، وعليه يجب علينا أن لا ندع العمل، ولا نركن إلى أن  
للخلافة لن تكون إلا بملقم المهدي عليه السلام، فالمطلوب من المسلم العمل لإعادة  
الخلافة الإسلامية، وإعزاز دين الله، بغض النظر عن ربط ذلك بشخص معين، فالأمر لا  
يعلم وقته إلا الله تعالى .

٨- إن الحكم الجبري الذي تعيشه الأمة قد آن بالزوال وإن زواله مؤذن بعودة الخلافة  
التي على منهاج النبوة وعلى الأمة الاستعداد الفراداً وجماعات بتحمل كثير من  
المصائب والشدائد التي سوف يقوم بها النصاري واليهود ضد المسلمين في تحالف  
يضم دول الكفر جميعها بجانب تحالفهم مع عملائهم من حكام فترة الحكم الجبري وهذه  
الشدائد التي ستصيب الأمة أمر لازم لخروجها من واقعها الذي تعيشه والعبور إلى  
مرحلة للخلافة التي على منهاج النبوة.

٩- إن إقامة حكم الله تبارك وتعالى في الأرض وإقامة خلافة راشدة على منهاج النبوة  
ولجب شرعي في أعناق المسلمين جميعاً، وكل تارك للسعي لذلك بكل ما أوتي من قوة  
هو آثم عند الله تبارك وتعالى، إلا إذا كان من أهل الأعذار، وهذا أمر لا خلاف عليه  
بين علماء الإسلام.

وواجب هنا يطل جميع من يستطيع أن يبذل جهداً من أجل هذا الهدف العام الكبير  
وبحسب استطاعته، كما أن الإثم يطل جميع من يملك المقدرة على بذل شيء ثم هو  
يفسر في بذل ما يقدر عليه، والإثم يلحق بصلبه على قدر ما يبذل منه من تقصير  
وتفريط، لأن مدار التكليف قائم على المقدرة والاستطاعة .

١٠- دلت الأدلة الكثيرة من الكتاب والسنة الصحيحة على عودة الخلافة الإسلامية قبل أيلام  
الساعة وأقبل ظهور المهدي -عليه السلام- بل إن الأدلة تؤكد أن عودتها قد أُرُفِت،  
وقد لاح بريقها .

١١- إن كثيراً من المسلمين يخطئون - في رأينا - في فهم النصوص، فيظنون أن دولة  
اليهود مستمرة حتى قبيل الساعة إلى أن ينزل المسيح عليه السلام، وهذا خطأ وهم .  
فالنصوص تذكر أنه عند نزول المسيح عليه السلام تكون القدس عاصمة الخلافة  
الإسلامية، واليهود الذين يقتلون وقتلك، والذين يذل عليهم للشجر والحجر بشكل

مُنْجَز هم الذين سيقدمون مع المسيح المجال عليه لعة الله . وهذا يشير إلى أن الدولة اليهودية الحاضرة سَتُسْقَى وتنتهي نهائياً، ذلك وعد الله سبحانه: ﴿ وَإِنْ عَدْتُمْ عَدْنَا ﴾ (الإسراء: ٨) إن عدتم بالإفساد عدنا عليكم بالتسليط، وهامم عدلوا وسيعود الله عليهم بالتسليط حين يوجد جند الله .\*

١٢- إن ذات المصير الذي تعرض له الاتحاد السوفيتي- كما رأينا - في حديثنا عن سقوط الشيوعية على المستوى العالمي، فإدى إلى تضائل ملطقة فكتته، بعد أن مزقه الله شر ممزق، وصار ثُراً بعد عين، سوف تتعرض الولايات المتحدة الأمريكية وأوروبا له، خاصة أن إرهاباته تبدو جليلة في مصادر الفساد المنتشر في مختلف أحوالها، وفي التمييز العنصري الذي انعكس بشكل حاد لاسيما في الحياة الأمريكية، ولانظلم الواقع على المسلمين خلسة في العراق وفلسطين وغيرها، وظاهرة التكبر والعظمة التي بدأ يظهر بها رؤساء وقادة تلك الدول وخاصة أمريكا .

(١) لا شك أن تحقيق التوحيد ونشره في الأرض من أعظم غايات هذا الدين وأجلها، وأنه لا يطو أرقام الخلافة الرشيدة غاية ينهض إليها المسلمون إلا غاية للتوحيد الذي لأجلها خلق الله الخلق، وأرسل الرسل، وأُنزل الكتب، وفي سبيلها ترخص جميع المصالح، وكل غالٍ ونفيس .

فالخلافة، والسلاطين، والدولة وغير ذلك من معاني الشوكة والقوة كلها تدخل كوسائل مباشرة وهلمة من أجل تحقيق التوحيد في الأرض؛ من أجل إخراج العباد من عبادة العباد إلى عبادة رب العباد، ومن جور الأتباع إلى عدل الإنعام، ومن ضيق الدنيا وسجنها إلى سعة الآخرة وجنتها.

(٢) رواه الإمام أحمد في المسند - مؤسسة قرطبة - مصر - ٤ / ١٠٣ ، ورواه الحاكم في المستدرک على الصحيحين - تحقيق: مصطفى عبد القادر عطا - دار الكتب العلمية - بيروت - ط ١ - ١٤١١هـ - ١٩٩٠م - ٤ / ٤٧٧ ..

(٣) انظر الأئمة لقرآنية ص ١٦ والأئمة النبوية ص ١٧ من هذا البحث.

(٤) عصر أمة الإسلام وأربع ظهور المهدي علي السلام - أمين محمد جمال الدين - المكتبة التوفيقية - مصر - ٢٢ - ١٤١٧هـ - ١٩٩٦م - ص ١٤ - ١٦ . والمعارفة العجيبة أن هذا الكتاب يذكر من الأحاديث التي تكبر بمجيء المهدي عليه السلام حديثاً يؤكد أن الخلافة تكون موجودة حين ظهور المهدي عليه السلام وهو قول النبي ﷺ " يكون اختلاف عند موت خليفة، فيخرج رجل من أفرس من أهل المدينة إلى مكة، فيلقبه ناس من أهل مكة فيخرجونه وهو كاره، فيبصره بين الركن والمقام ... " فظهر تخريج هذا الحديث والتعلق عليه ص ١٨ من هذا البحث .

(\*) مقدمة الكتاب المذكور

- (٦) قصة المسيح المجدل وتزول عيسى عليه الصلاة والسلام وكتبه إياه - المكتبة الإسلامية - عمان - الأردن - ط ١ - ١٤٢١هـ - ص ٢٦ - ٢٧.
- (٧) الخلافة والإمامة بدقة وسياحة : عبد الكريم الخطيب - دار الكتاب العربي - مصر - ط ١ - ١٣٨٣ هـ - ١٩٦٣ م - ص ٣٣٩ .
- (٨) مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي : القاموس المحيط - مؤسسة الرسالة - تحقيق مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة - ص ١٠٤٤ .
- (٩) ابن منظور : لسان العرب - مؤسسة التاريخ العربي - بيروت - لبنان - الطبعة الثانية - ١٤١٣ هـ - ١٩٩٣ م - ٩ / ٨٣ .
- (١٠) مقامة تاريخ ابن خلدون - عبد الرحمن بن خلدون - دار القلم - ط ٥ - ١٩٨٤ م - ص ١٩١ .
- (١١) مفردات ألفاظ القرآن الكريم - الراغب الأصفهاني - تحقيق : صفوان عدنان داوودي - دار القلم - دمشق - ط ١ - ١٤١٢ هـ - ١٩٩٢ م - ص ٢٩٤ .
- (١٢) المصدر السابق : ص : ٢٩٤ .
- (١٣) الخليفة توابسته وعزله ..إسهام في النظرية الدستورية الإسلامية - د. صلاح الدين ديبس - مؤسسة الرسالة للدراسات - الإسكندرية - ص ٢٥ .
- (١٤) المالوري : هو الإمام العلامة القاضي القضاة أبو الحسن علي بن محمد بن حبيب البصري المالوري الشافعي. حدث عنه أبو بكر الخطيب ووثقه. وقال : مات في ربيع الأول سنة خمس مئة وأربع مئة . وولي القضاء ببلدان شتى. بلغ سنًا ومائتين سنة . نظر ترجمته في سير أعلام النبلاء للحافظ محمد بن أحمد بن عثمان بن قايماز الذهبي أبو عبد الله - مؤسسة الرسالة - ١٤١٣ هـ - ط ٩ - اسم المحقق :: شعيب الأرنؤوط ومحمد تميم القرقسوسي - ١٨ / ٦٤ .
- (١٥) الأحكام السلطانية والولايات الدينية - أبو الحسن علي بن محمد بن حبيب البصري البغدادي المالوري - مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده - ط ٢ - ١٣٨٦ هـ - ١٩٦٦ م - ص ٥ .
- (١٦) الجويني : هو الإمام الكبير، شيوخ الشافعية إمام الحرمين، أبو المعالي عبد الملك بن عبد الله بن يوسف الجويني ثم النيسابوري الشافعي، وإد في أول سنة تسع عشرة وأربع مئة، وتوفي في سنة ثمان ومعين وأربع مئة . نظر ترجمته في سير أعلام النبلاء للذهبي - ١٨ / ٤٧٧ .
- (١٧) غيبات الأسماء في السيرة النبوية - الجويني - تحقيق ودراسة وفهرسة د . عبد العظيم الديب - كلية الشريعة - جامعة قطر - ط ١ - مطبع الدوحة الحديثة - ١٤٠٠ هـ - ص ٢٢ .
- (١٨) كتاب اصطلاحات الفنون - محمد أبي بن علي القهتاني - خياط - بيروت - بدون سنة طباعة - ٩٢ / ١ .
- (١٩) مقامة ابن خلدون - ص ١٩١ .
- (٢٠) الأحكام السلطانية والولايات الدينية - المالوري - ص ٥ .
- (٢١) تاريخ المذاهب الإسلامية - محمد أبو زهرة - دار الفكر العربي - القاهرة - ص ٢٠ .
- (٢٢) تأسيس الدولة بين التنظيم المعاصرة والفكر المولمي الإسلامي : د. محسن العويدي - دار النهضة العربية - القاهرة - ١٤١٠ هـ - ١٩٩٠ م - ص ٢٢ .
- (٢٣) نظم الحكم في الإسلام : د. محمد يوسف موسى - دار المعرفة - القاهرة - ط ٢ - ١٩٦٤ م - ص ٩ .

- (٢٤) رواه البخاري في الصحيح - تحقيق: د. مصطفى ديب البقا - دار ابن كثير - اليمامة - بيروت - ط ٢ - ١٤٤٧هـ - ١٩٨٧م - ١٢٧٣/٢، والإمام مسلم في صحيحه - تحقيق: محمد فؤاد عبد الباقي - دار إحياء التراث العربي - بيروت - ١٤٧١/٢ .
- (٢٥) الأحكام السلطانية: محمد بن الحسين الفراء - شركة مكتبة أحمد بن سعد بن نوهان - سوريا - قنوتيسيا - ط ٢ - ١٣١٤ هـ - ١٩٧٤ م - ص ٢٧ . وقطر: مقدمة ابن خلدون - ص ١٩١، وكتاب النظم الإسلامية: د. حسن إبراهيم حسن، ود. علي إبراهيم حسن - ص ٤، كتاب الخلافة والإمامة ديانة وسياسة: عبد الكريم الخطيب - ص ٣٤٠، نظام الحكم في الشريعة والتاريخ الإسلامي - ص ٣٦٩، النظام السياسي في الإسلام: د. محمد عبد القادر أبو فارس - دار القرآن الكريم - ط ١ - ١٤٠٤ هـ - ١٩٨٤ م - ص ١٧٥ .
- (٢٦) مقدمة ابن خلدون: عبد الرحمن بن خلدون - ص ١٩١ .
- (٢٧) الخلافة والإمامة في الإسلام ديانة وسياسة - عبد الكريم الخطيب - دار للكتاب العربي - مصر - ط ١ - ١٣٨٢ هـ - ١٩٦٢ م - ص ٣٤٠ - ٣٤١ .
- (٢٨) تفسير القرآن العظيم - إسماعيل بن صر بن ثور النمشي - دار الفكر - بيروت - ١٤٠١ هـ - ٢ / ٦٠ .
- (٢٩) رواه البخاري في صحيحه - ١٠٨٠ / ٣، ومسلم في الصحيح - ١٤٧١/٢ .
- (٣٠) أخرجه ابن أبي عاصم في السنة - تحقيق: محمد ناصر الدين الألباني - المكتب الإسلامي - بيروت - ط ١ - ١٤٠٠ هـ - ٤٩٢/٢ . قال الشيخ ناصر في التخریج ١٠٢٤: حديث حسن .
- (٣١) قطر: الاتجاهات الفكرية المعاصرة - د. علي جريشة - دار الوفاء للطباعة - المنصورة - ط ٣ - ١٤١١ هـ - ١٩٩٠ م - ص ٣٥ - ٣٦ .
- (٣٢) أساليب القفز الفكري للعالم الإسلامي - د. علي جريشة ومحمد شريف الزبيق - دار الإحصاء - القاهرة - ص ٤١ .
- (٣٣) قطر: الاتجاهات الفكرية المعاصرة - د. علي جريشة - ص ٣٨ .
- (٣٤) مسند أحمد في المسند - ٢٧٣/٤، ومجمع الزوائد ومنبع الفوائد للهيثمي - ١٨٨ - ١٨٩ ، ومسنده البزار - تحقيق: د. محيوط الرحمن زين الله - مؤسسة علوم القرآن ، مكتبة العلوم والحكم - بيروت ، المدينة - ط ١ - ١٤٠٩ هـ - ٢٢٤/٧ .
- (٣٥) مجمع الزوائد ومنبع الفوائد - علي بن أبي بكر الهيثمي - دار الريان للتراث دار للكتاب العربي - القاهرة ، بيروت - ١٤٠٧ هـ - ١٨٩/٥ .
- (٣٦) مستقبل الإسلام في ضوء الكتاب والسنة - رسالة دكتوراة غير منشورة - جامعة القرآن الكريم والعلوم الإسلامية - جمهورية السودان - اعداد الطالب: نزار ريان - إشراف د. أحمد علي الإمام - ص ٣١٩ .
- (٣٧) المرجع السابق - ص ٣١٧ .
- (٣٨) قطر: مقومات القصر في ضوء الكتاب والسنة - د. أحمد أبو الشهاب - المكتبة العصرية - صيدا - بيروت - ط ١ - ١٤٢٠ هـ - ١٩٩٩ م - ٤٣٦/٢ .

- (٣٩) القضية الفلسطينية - سعيد حوى - مكتبة المنار - الزرقاء - الأردن - ط ١ - ١٤٠٢هـ - ١٩٨٢ م - ص ٨٩ .
- (٤٠) رواه أحمد في المسند - ١٢٦/٤ ، والحكم في المستدرک على الصحيحين - ١٧٦/١ .
- (٤١) غياث الأمم في تياث الظلم - للجويني - ص ٢٢ .
- (٤٢) مقنة ابن خلدون - ص ١٩١ .
- (٤٣) غياث الأمم في تياث الظلم - للجويني - ص ٢٢ - ٢٤ .
- (٤٤) مقنة ابن خلدون : ص ١٩١ .
- (٤٥) صحيح مسلم بشرح النووي - أبو زكريا يحيى بن شرف بن مري النووي - دار إحياء التراث العربی - بيروت - ط ٢ - ١٣٩٢هـ - ٢٠٥/١٢ .
- (٤٦) الأحكام السلطانية - ص ٥٦ .
- (٤٧) الصواعق المحرقة في الرد على أهل البدع والازنقة - أحمد بن حجر الهيتمي - مكتبة القاهرة - ط ٢ - ١٣٨٥هـ - ١٩٦٥م - ص ٧ .
- (٤٨) الجامع لأحكام القرآن - محمد بن أحمد بن أبي بكر بن فرح القرطبي - تحقيق : أحمد عبد العظيم البربروني - دار الشعب - القاهرة - ط ٢ - ١٣٧٢هـ - ٢٦٤/١ .
- (٤٩) أصول الدين : عبد القادر بن طاهر البغدادي - دار الكتب العلمية - بيروت - لبنان - ط ٣ - ١٤٠١هـ - ١٩٨١م - ص ١٧١ .
- (٥٠) الأحكام السلطانية - أبو يعقوب الفراء - دار الكتب العلمية - بيروت - لبنان - ١٤٠٢هـ - ١٩٨٣م - ص ١٩ .
- (٥١) نظم الإسلام والدولة الحكم والدولة - محمد المبارك - دار الفكر - بيروت - ط ٢ - ١٣٩٥هـ - ١٩٧٤م - ص ١٢ - ١٤ .
- (٥٢) الحسبة في الإسلام - ابن تيمية - تقديم الأستاذ محمد المبارك - طبعة دار الكتب العلمية - ١٣٨٧هـ - ص ٥ .
- (٥٣) رواه الإمام مسلم في الصحيح - ١٤٧٨ / ٢ ، والبيهقي في السنن الكبرى - مكتبة دار الباز - مكة المكرمة - ١٤١٤هـ - ١٩٩٤م - تحقيق : محمد عبد القادر عطا - ١٥٦ / ٨ .
- (٥٤) رواه البخاري - ١٠٨٠ / ٣ ، والإمام مسلم - ١٤٧١/٣ .
- (٥٥) سبق تخريجه ٧ من هذا البحث .
- (٥٦) أخرجه الإمام البخاري - ٢٥٨٨ / ٦ ، ومسلم - ١٤٧٨/٣ .
- (٥٧) رواه الإمام مسلم - ١٤٧٢ / ٢ ، وأبو داود في سننه - تحقيق : محمد محيي الدين عبد الصمد - دار الفكر - ٩٦/٤ .
- (٥٨) الحسبة في الإسلام - ابن تيمية - ص ٣٠٢ .
- (٥٩) الجامع لأحكام القرآن - القرطبي - ٢٦٤/١ .
- (٦٠) المواقف في علم الكلام - عبد الرحم الإيجي - علم الكتب - بيروت - ص ٣٩٦ .

- (٦١) جامع البيان عن تأويل آي القرآن - محمد بن جرير بن يزيد بن خالد الطبري - دار الفكر - بيروت - ١٤٠٥هـ - ١٥٨/١٨ .
- (٦٢) الكشف عن حقائق التنزيل وعيون الأقبول في وجوه التأويل - جلال محمود ابن عمر الزمخشري - دار المعرفة - بيروت - لبنان - ٨٢/٣ .
- (٦٣) في ظلال القرآن - سيد قطب - دار إحياء التراث العربي - بيروت - لبنان - ط٧ - ١٣٩١هـ - ١٩٧١م - ٦ / ١٢٠ .
- (٦٤) في ظلال القرآن - ٢٠٧/٤ .
- (٦٥) رواه الإمام مسلم في صحيحه - ٤ / ٢٢٤٠ ، وذكره الألباني في المسلسلة للصحيفة - ٣١/١ ، وقال الألباني 'صحيح' . رواه مسلم وغيره ، وقد خرجته في تحفيل المساجد من تكلف القبول مساجد - ص ٢٢ ، وأرجه الحافظ الدقني في الفتن (ق ٥٨ - ٥٩) .
- (٦٦) رواه الإمام أحمد في المسند - ٢٢٠/٥ ، والترمذي في المستن - دار إحياء التراث العربي - بيروت - تحقيق : أحمد محمد شاكر وآخرون - ٥٠٣/٤ ، وأبو داود في السنن - ٢١١/٤ .
- (٦٧) صحيح مسلم - ٤/٢٢١٥ ، والإمام أحمد في المسند - ٢٨٤/٥ .
- (٦٨) مسند أحمد - ١٠٣/٤ .
- (٦٩) صحيح مسلم - ١٣٧/١ .
- (٧٠) رواه الذهبي في مجمع الزوائد ومنبع الفوائد - دار الريان للتراث ، دار الكتب العربي - القاهرة ، بيروت ١٤٠٧هـ - ٢٨٨/٧ ، والطحاوي في المسند - دار المعرفة - بيروت - ١٠٤/١ .
- (٧١) مسند أحمد ٢٦٩/٥ .
- (٧٢) النظر: مقومات النصر في ضوء الكتاب والسنة - د. أحمد أبو الشهاب - المكتبة العصرية - صيدا - بيروت - ط١ - ١٤٢٠هـ - ١٩٩٩م - ٤٣٧/٢ .
- (٧٣) مسند الإمام أحمد - ١٩٨/٥ ، والبيهقي في مجمع الزوائد - ٢٨٩/٧ .
- (٧٤) مسند الإمام أحمد - ١٨٤/٥ .
- (٧٥) مسند الإمام أحمد - ٢٨٨/٥ ، والحاكم في المستدرک - ٤٧١/٤ ، وأبو داود في السنن - ١٩/٣ ، وصححه الألباني في صحيح سنن أبي داود رقم ٢٢١٠ ، وفي صحيح الجامع رقم ٧٨٣٨ .
- (٧٦) رواه الدارمي في السنن - ١٣٧/١ ، وأحمد في المسند - ١٧٦/٢ ، وابن أبي شيبه - المصنف في الأحاديث والآثار - تحقيق: كمال يوسف الحوت - مكتبة الرشد - الرياض - ط١ - ١٤٠٩هـ - ٢١٩ .
- (٧٧) صحيح مسلم - ٢٢٣٩/٤ . ومسند أحمد - ٤١٧/٢ .
- (٧٨) القضية الفلسطينية - سعيد حوى - ص ٦-٧ .
- (٧٩) الملك المعاض: أن وسبب الرعية فيه عصف وظلم، كثمهم يحضون فيه عضاً والمضوض من أبنية المبالغة. قنار: ابن الأثير - تنهاية ٢٥٣/٢ مادة حضض.
- (٨٠) والملك الجبري: ملك عتو وقهر . يقال: جبر بين الجبروة، والجبرية والجبروت. المرجع نفسه ١/ ٢٣٦ مادة جبر. وفي العلوم السياسية يطلق عليه النظام الدكتاتوري والأوتوقراطي .

- (٨١) سبق تخريج ص ١٠ من هذا البحث
- (٨٢) أنظر مزيد بيان لهذا الحديث ص ١٠ من هذا البحث وما بعدها .
- (٨٣) رواه الإمام أحمد في مسنده ٣١٦/٦ . ولخرجه الطبراني في المعجم الكبير - تحقيق - حمدي بن عبد المجيد السلفي - مكتبة العلوم والحكم - الموصل - ط ٢ - ١٤٠٤هـ - ١٩٨٣م - ٣٩٠/٢٣ .
- ومعجمه الأوسط - المعجم الأوسط - تحقيق - طارق بن عوض الله بن محمد ، عبد المصن بن إبراهيم الحسين - دار الحرمين - القاهرة - ١٤١٥هـ - ٣٥/٢ . وابن حبان في صحيحه ١٥٨/١٥ .
- وإبي يعنى في مسنده - تحقيق : حسين سليم اسد - دار المأمون للتراث - دمشق - ط ١ - ١٤٠٤هـ - ١٩٨٤م - ٣٦٩/١٢
- (٨٤) انظر . رؤية إسلامية لأحوال العالم المعاصر - محمد قطب - ص ٢٢٧
- (٨٥) انظر : الإسلام ومستقبل البشرية - د. عبد الله عزام - ص ٦٨ . والمبشرات بقتصار الإسلام - د. يوسف القرضاوي - ص ٧٧
- (٨٦) المصدر السابق - ص ٦٨ - ٧٠ .
- (٨٧) انظر : المبشرات بقتصار الإسلام - د. يوسف القرضاوي - المكتب الإسلامي - بيروت - ط ٣ - ١٤١٨هـ - ١٩٩٨م - ص ٧٧ .
- (٨٨) المصدر السابق - ص ٧٨ .
- (٨٩) انظر : الإسلام ومستقبل البشرية - د. عبد الله عزام - ص ٦٨ - ٧٠ .
- (٩٠) انظر : رؤية إسلامية لأحوال العالم المعاصر - محمد قطب - دار الوطن للنشر - الرياض - ط ١ - ١٤١١هـ - ١٩٩١م - ص ٢٠٧
- (٩١) انظر : المبشرات بقتصار الإسلام - د. يوسف القرضاوي - ص ٧٦ .
- (٩٢) الموسوعة الإسلامية في الأذهاب والأديان المعاصرة - دار الندوة العلمية للطباعة والنشر والتوزيع - ٩٢٩/٢ .
- (٩٣) المصدر السابق - ص ٩٣٢ - ٩٣٣
- (٩٤) انظر : المبشرات بقتصار الإسلام - د. يوسف القرضاوي - ص ١٢٨ .
- (٩٥) الإسلام ومستقبل البشرية - د. عبد الله عزام - مكتبة الصدقات الإسلامية - القدس - ص ٣٢ - ٣٣
- (٩٦) رؤية إسلامية لأحوال العالم المعاصر - محمد قطب - ص ٢٠٣
- (٩٧) رؤية إسلامية لأحوال العالم المعاصر - محمد قطب - ص ٢٤٣ - ٢٤٤ .
- (٩٨) للتوسع في هذا الموضوع راجع كتاب " حاضر العلم الإسلامي والغزو الفكري " - د. صلاح الرقب - ط ١ - ص ٢٧٠ - ٢٧٨ .
- (٩٩) العصر السابق - ص ٢٧٠ - ٢٧٤ .
- (١٠٠) انظر : حاضر العلم الإسلامي والغزو الفكري - د. صلاح الرقب - ص ٢٧٧ - ٢٧٧ .
- (١٠١) الموسوعة الإسلامية في الأذهاب والأديان المعاصرة - ٩٣٣ / ٢ .
- (١٠٢) انظر : مقومات النصر في القرآن والسنة - د. أحمد أبو الشيب - ٢٨٩ / ١ - ٢٩٠
- (١٠٣) انظر : الإسلام ومستقبل البشرية - د. عبد الله عزام - ص ١٧ .



- (١٠٤) معلم في الطريق - سيد قطب - دار الشروق - ص ٣ .
- (١٠٥) معلومات القصر في القرآن والسنة - د. أحمد أبو الشهاب - ١/ ٢٩٠ نقلًا عن كتاب الحجاب لأبي الأعلى المودودي - ص ٣٢ .
- (١٠٦) المصدر السابق - ١/ ٢٩٠ - ٢٩١ .
- (١٠٧) المستقبل لهذا الدين - سيد قطب - دار الشروق - بيروت - القاهرة - ١٤٠١هـ - ١٩٨١م - ص ٤٧ .
- (١٠٨) انظر: الإسلام ومستقبل البشرية - د. عبد الله عزام - ص ١٦ .
- (١٠٩) المصدر السابق - ص ١٣ .
- (١١٠) انظر: رؤية إسلامية لأحوال العالم المعاصر - محمد قطب - ص ٢١٢ .
- (١١١) الإسلام ومستقبل البشرية - د. عبد الله عزام - ص ٤٦ - ٤٧ .
- (١١٢) المصدر السابق - ص ٤٧ .
- (١١٣) المصدر السابق - ص ٣٤ - ٣٥ .
- (١١٤) المصدر السابق - ص ٣١ - ٣٤ .
- (١١٥) انظر: رؤية إسلامية لأحوال العالم المعاصر - محمد قطب - ص ٢١١ .
- (١١٦) تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان - عبد الرحمن ناصر السعدي - طبع ونشر للدراسة العامة لإدارات البحوث العلمية والإفتاء والدعوة والإرشاد - الرياض - السعودية ١٤٠٤هـ - ١/ ٤١٠ .
- (١١٧) رؤية إسلامية لأحوال العالم المعاصر - محمد قطب - ص ١١١ - ١١٣ .



## التفكير العلمي: من النقد إلى الإبداع.. من النظر إلى التطبيق العملي

د. سامية عبد الرحمن (\*)

مقدمة :

إن الإنسان المعاصر يشعر أنه اليوم أكثر ارتباطاً بالطعم والتقدم العلمي والتكنولوجي أكثر من أي وقت مضى. فالتفكير العلمي، والثقافة العلمية هما حجر الزاوية في تقدم أي أمة وبناء حضارتها، ومن ثم لا يستطيع الإنسان أن يتخلى عن الحضارة التي تركز على العلم، بل يطلب بالمزيد منها حتى لا يترد إلى الوراء. ولكن لا خير في علم لا ينتفع به الإنسان ولا تستفيد منه البشرية.

وإذا كان العلم النظري أو التفكير العلمي لم يظهر إلا مع التقدم الحضاري، فإن العلم العملي قد سبقه بوقت طويل. ولكن وظيفة العلم اليوم تقتضي الجمع بين النظر والتطبيق، وإن كان الأصل أن تقتصر مهمة العالم على وضع النظرية أو القانون العلمي، ويترك للمخترع أو المبدع مهمة تطبيق النظرية في مجال العمل. وكثيراً ما يسمي البعض استغلال النظرية، فيعدل من تسخيرها لخدمة البشرية وضالحي أثباتها إلى تدمير المدنية والقضاء على آثارها. ونحن نعيش اليوم في عصر يشق اسمه من دلالات العلم ومفرداته، عصر المعلوماتية، والعولمة، عصر الذرة، عصر الكمبيوتر، غزو الفضاء... عصر التفاعل وتعظيم العقل البشري، في هذا العصر أصبح كفاءة الإنسان في حل إشكاليات الحياة المتجددة، وفي طرح إشكاليات جديدة محكاً أساسياً يحدد

(\*) استاذ الفلسفة للمعاصرة / كلية الفنون / جامعة عين شمس

موقفه في هذا العالم. ومن هنا تأتي معاودة الحديث عن أهمية التفكير العلمي في عصرنا الراهن ... عصر الإصلاح والتحديث، فهذه القضية تعد من أهم وأخطر القضايا المطروحة، ولعل أهميتها وخطورها ناتج من ارتباطها بواقع مجتمعنا في شتى مجالاته. حاجتنا إلى التفكير العلمي المبني على أسس نقدية تسمح بتعدد الرؤى واحترام الآخر، وتمهد الطريق للإبداع.. تعد مطلباً إنسانياً وأساسياً.

تبدأ هذه الدراسة بتحديد دلالات الألفاظ الأساسية في العنوان... التفكير العلمي... النقد، الإبداع، ومدى مشروعية العلاقة بين النقد والإبداع. وتتضمن هذه المحاولة ثلاثة محاور :

(١) حول أهمية التفكير العلمي في حياتنا المعاصرة والفارق بين التفكير العلمي أو المعرفة العلمية والمعرفة قبل العلمية (المعرفة للدرجة أو العامة)، وأهم شروط التفكير العلمي.

(٢) طريقتنا إلى تفكير علمي نقدي، المشكلة والحل : المعوقات وآليات المواجهة.

(٣) أما المحور الثالث فيطرح تساؤل : التفكير العلمي في العالم المعاصر : إلى أين ؟؟؟ أو من الذي سيحكم المستقبل : القوة العلمية التكنولوجية في غيبة الأخلاق؟ أم إرادة التغيير في ظل القيم الأخلاقية والإنسانية ؟ من خلال الإجابة على هذا التساؤل نحاول أن نؤكد على أهمية التوازن بين العلم والأخلاق أو ما نسميه بأخلاقية العلم. ذلك أن العلم الصحيح هو الذي يسخر من أجل خدمة البشرية ويهدف إلى سعادة ورخاء وسلام للعالم لا إلى تكميره.

#### \* التفكير العلمي<sup>(١)</sup>:

للتفكير العلمي هو الحقيقة الأساسية في عالم اليوم، فما هو ؟؟ التفكير هو إعمال العقل في مشكلة ما للتوصل إلى حلها، فهو أعلى شكل من أشكال النشاط العقلي لدى الإنسان، وهو العملية التي ينظم بها العقل خبراته بطريقة جديدة.

بحر بفكر حليم بعرض مشكلة هجاوز إيجاد حل لها وكذلك نقول عن العالم، والمخترع، والفنان والشاعر، والمؤلف، وغيرهم. حينما يستغرقون في أعمالهم العلمية أو الإبتكارية إنهم يفكرون. ورغبة الإنسان في السيطرة على الطبيعة وفك رموزها لهو أكبر محرض على التفكير.

وكلمة logic في اللغة الإنجليزية مشتقة من الكلمة اليونانية logos وهي تعني العقل أو الفكر الفكر إذن مرتبط بالعقل. وإذا كان الأمر كذلك فقد دعانا القرآن الكريم والسنة النبوية إلى التفكير السليم، وإعلاء قيمة العقل ومكانته، وضرورة استخدامه وعدم إهماله. التفكير العلمي ليس تفكير العلماء وحدهم، بل ما نعتيه هنا هو المعنى الواسع والشامل لهذه الكلمة، هو النشاط الذي نبذله حين ممارس أعمالنا الحياتية، وهو التفكير المنظم الذي يمكن استخدامه في شؤون الحياة المعتادة أو في علاقتنا مع الناس، ومع ظواهر العالم المحيط بنا. ومن هنا فالعالم والمفكر والفيلسوف والفنان، والأديب... كل يفكر تفكيراً علمياً منظماً، كل في مجال تخصصه. وكلما ارتفعت ثقافة المرء تعلم كيف يفكر تفكيراً علمياً منظماً، وأحسن استخدم عقله في حل المشكلات، وإضعاف في الاعتبار أن لكل مشكلة ظروفها ومنطقها للذات يساعدان على فهمها وحلها. والتفكير العلمي عكس الخرافة التي تنكر العلم ومناهجه ولا تؤدي مقدماتها إلى نتائجها.

ويرى ديوي صاحب المذهب البراجماتي أن الأفكار أدوات أو وسائل لتوجيه السلوك وضبطه. الفكرة تتضمن مشروع للعمل، خطة لحل إشكال أو مأزق وهي هنا أداة للعمل، لذلك فتحقيق الفكرة لا يكون في الخلاء، إنما يرتبط بالواقع، وما يعنيه ديوي هنا هو ربط الفكرة بنتائجها العملية أو ممارستها، إذ يستحيل فصل الأفكار النظرية عن تطبيقها العملي لأن الفكر والعمل طرفان لخيط واحد

والتعليل الخرفاسي هو ألد أعداء التفكير العلمي. وما نعينه هنا بكلمة "خرافة" لأنها اعتقاد اجتماعي خاطئ، فيما يتصل بأسباب الأحداث وتفسير الظواهر، وهي تعتمد على رابطة عرضية بين شيئين قد يكون اقتران وقوعهما حدث بمحض الصدفة. وإذا كان التفكير هو إعمال للعقل، فكثيراً ما نلاحظ في حياتنا الجارية مقاومة البشر للعقل وأحكامه وتغليب للعاطفة والوجدان في سلوكهم وأحكامهم، من هنا تأتي حاجتنا إلى النقد أو التفكير الناقد على نحو ما سنرى.

### • معنى النقد<sup>(٢)</sup>:

ليس أخطر على الحياة الفكرية لأي مجتمع من أن تكون الثقافة التي يحيا عليها أفراد ذلك المجتمع مجرد مجموعة من "الأفكار الجاهزة" أو "الأطر" العقلية الجامدة التي يسلم بها الناس تسليماً دون تساؤل أو وعي إلى ما تنطوي عليه من معانٍ أو إلى ما تستند إليه من فروض.

والنقد: في تعريفه العام تقييم evaluation أي إظهار ما في الشيء من عيوب ومحاسن، سلبيات وإيجابيات. هو محاولة لتغيير الواقع وعدم الاكتفاء بمجرد تقديره أو تبريره. وبذلك يمثل النقد إعادة البناء، التجديد، إرادة التغيير، بمعنى أن النتائج التي نصل إليها بشأن أمور الواقع ليست إلا فروضاً قابلة للتعديل في ضوء تجارب المستقبل. والتغيير يعني العقل وهو في حالة فعل أي العقل وله القدرة على الوعي بذاته والوعي بما حوله. وبهذا المعنى فإن النقد يمثل ظاهرة صحية للفكر الجاد، والفكر البناء. والناقد هو من تتوفر لديه القدرة على الفحص والعمق دون تحيز، أو هو ذلك الإنسان الذي لا يقبل القول على علته، والذي لا يصدق إلا بوعي. وصاحب الفكر النقدي هو المجدد، المصحح بفكره الأخطاء الشائعة في مجتمعه، إنه الطبيب الذي يشخص الداء ويقدم الدواء لمن أراد الشفاء.

والمنهج النقدي هو المنهج الذي يناقش ويحاور، يتقو ويختلف، يؤيد ويعارض، ومن ثم فالاستقلال في الرأي، وحرية الفكر، والحوار بين أفكار،

وعدم التأثير بأيدولوجيات معينة... من أهم الأسس الضرورية في اتخاذ أي موقف نقدي. النقد إذن هو إعلاء كلمة العقل. فالعقل قوة خلاقة مبدعة في ميدان النظر.. وإذا كان العقل أعدل الأشياء قسمة بين البشر، وهو أهم ما يميز الإنسان، ففارق كبير بين أن يمتلك الإنسان العقل ويوصف به، وبين أن يمتلكه ويوظفه للتوظيف الأمثل، حيث يصبح سبيلاً في القضاء على معوقات مسيرتنا الحضارية، وطوق نجاتنا من أسر اللامعقول، والوقوع فريسة للأساطير والخرافات. على هذا النحو يعد النقد ملازماً للتفكير الجاد وضرورة من ضروراته، والنقد حضوره للفاعل في كل المجالات وله دوره الإصلاحي في الارتقاء بها خاصة إذا كان نقداً موضوعياً هادفاً بناءً.

### هذا عن النقد، فماذا عن الإبداع<sup>(٣)</sup>؟؟؟

الغاية من أي فكر لا تنف عن حد كشف الأخطاء، بل تتجاوز ذلك إلى بناء العقول وتنمية الأذهان، وإيقاظ الوعي والقدرة الإبداعية. لا يوجد تعريف أو إطار عام لمفهوم الإبداع، ولكن يمكن القول بأن الإبداع هو الجانب الإيجابي للتفكير، لأن الاختصار على كلمة "لا" أو السلب فقد أمر مستحيل. والإبداع هو القدرة على مجاوزة الواقع من أجل تغييره، وهذه المجاوزة ليست ممكنة من غير قدرة العقل الإنساني على تكوين علاقات جديدة تتجاوز العلاقات القائمة وتحدث تغييراً في العالم، هذه العلاقات الجديدة لا تتم بغير عقل ناقد لعلاقات قائمة. أي إنه من غير البحث عن الجديد، ليس ثمة مبرر للنقد ولا حاجة إلى إبداع. ثمة علاقة تكاملية بين النقد من جهة والإبداع من جهة أخرى، لأن تكوين علاقات جديدة، وابتكار طرقات جديدة يستلزم نقد العلاقات القائمة، ونقدها ليس ممكناً إلا إذا كان الإنسان على وعي بأن هذه العلاقات القائمة تدخل في علاقة تناقض مع الواقع المتطور.

والإبداع ظاهرة إنسانية طبيعية، يمكن تنميتها، ومن ثم فهو لا يقتصر على الموهوبين فقط أو أنه يرتبط بالغموض والعبقرية أو الجنون وما إلى ذلك من تعريفات خاطئة تعوق القدرة الإبداعية. وبذلك يصبح التحدي الحقيقي أمام

الإنسان أن يفهم ويوظف ما لديه من إمكانيات إبداعية، لأن أي تقدم في مجال العلوم الإنسانية لا بد وأن يقوم على التفرد والذاتية والنقد والتفكير الحر المبدع<sup>(٢)</sup>.

### \* خصائص التفكير العلمي<sup>(٣)</sup>:

المعرفة العلمية، المعرفة قبل العلمية (العلمية الدارجة) :

تبدو المعرفة العامة في صورة معلومات متناثرة استقاها أصحابها من مشاهداتهم وخبراتهم الفردية، واستعانوا بها على ما يصادفهم في حياتهم من أمور. إن الأشياء تبدو للعامة خليطاً من جزئيات لا تقوم بينها روابط، أو تقوم بينها علاقات وهمية تجعل المعرفة خرافية، أو تكون للرابطة قائمة بين ظاهرة محسوسة، وظاهرة غيبية، ثم إن هذه المعرفة العامة تقف عند حد الجزئيات ولا ترتفع إلى التعميم، ومن ثم تفقد الثقة التي ينشدها العلم وتلتصمها للفلسفة. في هذا النوع من المعرفة تبدو الأحداث ممكنة وليست ضرورية بمعنى أن الحوادث تتابع من غير علة تحدثها، فوجودها محض اتفاق ومصادفة، وليس أمراً ضرورياً محتوماً كنتيجة لوجود علة توجب وجودها، وقد يتوهم أصحاب هذه المعرفة أن للظواهر عللاً غيبية لا يمكن التثبت منها بالتجربة، فكسوف الشمس أو خسوف القمر أو نحوه من ظواهر طبيعية قد يرد في نظر العامة إلى الأرواح الشريرة أو غيرها من علل وهمية غيبية لا سبيل إلى التحقق منها عن طريق الملاحظة الحسية.

وبتمثل هذا النوع من المعرفة في صورة آراء خاطئة وأحكام فردية سريعة يتأثر فيها أصحابها بأفكار سابقة تلقوها من غيرهم فسلموا بها دون بحث أو تمحيص، ومن ثم اتصفت هذه المعرفة بأنها ذاتية وليست موضوعية، جزئية وليست كلية، ممكنة وليست ضرورية، وعكس هذا تماماً تكون المعرفة العلمية. في هذا النوع من المعرفة يكون التفكير تخيلي أو غير موجه، بمعنى إنه يحدث

(٢) نعود إلى تفصيل هذا في جزء لاحق عند الحديث عن مواقف الإبداع والعوامل المشجعة له، دور الإبداع

في حل المشكلات.



نتيجة تداعي الأفكار تلقائياً دون وجود هدف محدد يتجه إليه التفكير، كما أن هذا النوع مجرد تعبير عن رغبات أو حاجات، ولا يعتمد إلا على علاقات بسيطة غير ضرورية، فهو أقرب إلى التخيل منه إلى التفكير أو الاستدلال العقلي الموجه. ولينقف قليلاً عند خصائص التفكير العلمي، والتواصل بين العلم والفلسفة...

إن العلم وليد الدهشة - فيما قال أفلاطون وأرسطو من قبل - ولكن هذه الدهشة يجب أن تقتصر بحسب الإطلاع والرغبة في التماس المعرفة لذاتها، وعلى العالم منذ البداية ألا يتأثر بأراء مسبقة في موضوع بحثه، بمعنى أن يطهر عقله من كل ما يحويه من معلومات حول موضوعه. وهنا يشبه العالم الفيلسوف، كلاهما يحرر عقله من ضغط الأفكار الخاطئة التي تستبد بتفكيره وتعمق لتطابق عقله. ولكن هذه القاعدة لا تؤخذ على إطلاقها. فقد تكون المعلومات السابقة عوامل مساعدة للباحث لأن اتساع معارفه تساعد على كشف المجهول من الحقائق.

محمل القول أن الشك المنهجي أو النقد لابد وأن يكون تمهيداً لكل بحث علمي أو فلسفي. وإذا جاز للفيلسوف أن يجعل العقل مصدر المعرفة ومعيارها، فإن العالم لا يستمد حقائقه إلا من التجربة وحدها، لكن هذا لا يمنع من الأخذ بشهادة الغير - كمنتم لملاحظات العالم وتجاربه - كالمجلات العلمية مثلاً. ولكن منهج للبحث العلمي يحذر الباحث من الأخذ بحقيقة يتلقاها من غيره، إلا إذا قام بتمحيصها بنفسه ما أمكن ذلك، فالترفع والتعميم في إصدار الأحكام دون تبرير أو التحيز إلى رأي دون آخر ليس من صفات البحث العلمي. على الباحث أن يلتزم الموضوعية، والنزاهة، وهنا يختلف العلم عن الفن الذي يعتمد على الذاتية. (الفن أنا والعلم نحن فيما يقول كلود برنار).

الباحث هنا يلتزم الحيطة ويستبعد الاعتبارات الشخصية والأيدولوجيات المسبقة، وغير هذا مما يبعده عن هدفه في كشف الحقيقة. التحيز يلغي التفكير الحر، والقدرة على النقد ويشجع الخضوع للطاعة دون وعي. فالعالم لا يخضع

بحته لمصلحة ذاتية أو شهرة فردية أو عقيدة دينية أو فكرة قومية إلى الحد الذي تنتفي فيه أمانته في تقصي الحقيقة.

وفي هذا يتفق العالم والفيلسوف في التجرد من للعاطفة والانفعال، والفكر الهادئ لمتزن الذي يرتفع فوق الحق والكرهية. وإذا كان العلم يتصف بدقة الملاحظة العلمية والروح النقدية العقلية، فإن هذا لا ينفي حاجته للخيال، لأن العلم لا يستقيم بغير فروض تقصر الظواهر التي يدرسها، وهذه تتطلب خيالاً واسع المدى، ولكنه هنا يختلف عن خيال الفنان، لأن خيال العالم وسيلة إلى كشف الحقيقة دون تجاوز الواقع. الحاجة إلى الثقافة الواسعة التي تتجاوز التخصص العلمي المحدود. يوصي كلود برنار أن من يعد نفسه لأن يكون عالماً بأن يتزود بثقافة واسعة في الفلسفة والفن معاً. فالفلسفة تضيء على التفكير العلمي حركة تبحث فيه الحياة وتسمو به، والفنان يستمد من العلم أساساً أرسخ، وللعالم يستلهم من الفن حماساً أصدق. فالتفكير العلمي هنا لا يصدق على العلوم الطبيعية وحدها، أو التجريبية، بل يندرج تحته العلوم الرياضية، والإنسانية (أي الاجتماعية)، والعلوم المعيارية التي تبحث في القيم (الحق، الخير، الجمال).

فخصائص التفكير العلمي كما أوضحناها تتفق مع المعرفة الفلسفية في عدم استقاء الحقائق من سلطة ما دينية، أو ميثاقية، عرقية، اجتماعية أو غير ذلك. كلاهما يبدأ بالشك وتطهير العقل من الأفكار المسبقة رغبة في التوصل إلى الحقيقة، يبدو هذا واضحاً في الجانب السلبي من منهج "يكون" التجريبي، القاعدة الأولى من قواعد المنهج عند بركات\*\*.

فالروح النقدية، حرية الفكر، والتسامح، التواضع، عدم التعصب، والتريث في إصدار الأحكام، إعادة النظر، التحرر من كل سلطة، وعدم قبول إلا ما نشأ عن تفكير سليم... فهي من أهم صفات الفيلسوف والعالم على السواء. ويغير هذه الحرية الفكرية، والروح النقدية لا تعيش فلسفة ولا يتقدم علم.

• طريقنا إلى تفكير نقدي<sup>(٤)</sup> ... المشكلة والحل :

- معوقات التفكير النقدي :

النقد يتنافى مع النقل والتقليد سواء أكان نقلاً عن الماضي أو تقليداً للغرب. وإذا وضعنا في اعتبارنا أن كل عصر من العصور لا يخلو من للطبيب والرديء، الحسن والقيبح، فإنه ما من زمن من الأزمان السابقة كان منزهاً عن العيوب حتى يصح أن يقال أنه نموذج للكمال البشري. ويترتب على هذا الفهم - الذي لا يفصل عن مبدأ للتطور - الوعي بأن كل لحظة من لحظات هذا للتتابع الزمني تسطوي على عناصر متعارضة وذلك على نحو يتيح للوعي تصوراً نقدياً، كما يعني ذلك أن التمسك بالماضي فقط وهم من الأوهام، لأن الماضي مهما بلغ من صدقه، فإن الواقع - الحاضر - سيتخطاه لا محالة. والإيمان بالعقل يعني الإيمان بالإنسان وقدراته الخلاقة على صياغة المستقبل.

ليس ثمة مصير قد تحدد سلفاً بحيث لا يكون لدينا أمل في أن نرى بعض المتناقضات تنثور في دخل معطياته... فيما يقول جارودي.

أما التقليد فهو إلغاء العقل لأنه استجابة عاجزة تؤكد غياب الوعي وترسخ عبودية الأنا التي تقبل قول الغير دون دليل أو مناقشة. وإذا كان تأكيد معنى العقل هو الوجه الآخر لتأكيد القدرة الإبداعية لدى الفكر، وتحريره من أسر التقليد، فإن تحرير عقول الأفراد من أوهام التقليد هو تحرير لثقافة الأمة كلها.

لذلك يمكن القول أن تقديس الماضي بشكل مطلق لهو أمر يسيء إلى للفكر الإنساني المتطور، بل ويسيء إلى إنسان اليوم الذي لم يعد موهلاً لأن يأتي بجديد، ولا أن يخدم ولقعه المتغير، وكأنه يعزف على أوتار للتقديم نفس اللحن، الذي لم يعد مناسباً، بل ويعد لحناً شاذاً في عالم متغير.

والتقليد لا يقتصر على تقديس الماضي فقط، بل أيضاً على النقل عن الآخر (الغرب) أو تصور أن كل ما أنتجه الوعي الأوروبي عموماً لا بد وأن يكون صحيحاً بالضرورة. وهذا ما يعرف بمركزية الآخر: الآخر مبدع، الأنا

ناقش\*. نحن لا نشك في أن حاضرتنا الفكري للمعاصر هو من جهة استمراراً لاتجاهاتنا الفكرية الماضية، ومن جهة أخرى انطلاقاً نحو آفاق المستقبل. لذلك لا نريد للماضي - إذا أردنا الإصلاح حقاً - أن يكون مخدراً يشل حركتنا ويحول بيننا وبين الابتكار والتجديد، بل لابد لنا اليوم من العمل على التفكير لحسابنا الخاص، دون الوقوف عند حد تقليد الغرب أو النقل عن الثقافة الغربية، وكأنها الأطار المرجعي الوحيد. لابد أن يكون وعينا هو الوعي المستفيد، الناقد، وليس الوعي الناقل، ولأن ننظر إلى المذاهب الأوروبية على أنها مجرد نماذج فكرية نهدي بها ونستفيد منها - بما يتفق مع ثوابتنا وهويتنا - وبهذا المعنى تكون المعرفة بالثقافة والحضارة الأوروبية وبغيرها من الحضارات عوامل مشجعة، ونماذج صادقة لوعي خاص وفي ظروف خاصة، لإبداع خاص، وليس على أنها الوعي الشامل أو الحضارة الإنسانية الشاملة.

#### - النقد ضد الدوجما Dogma \*\*:

إذا كان النقد يتفق وإعلاء سلطان العقل والحرية والتسامح، فإنه ضد التفكير القطعي للدوجماتيقي، ضد التعصب والتشبث بالرأي الأوحده، وادعاء القدرة على امتلاك الحقيقة. ثمة نماذج عديدة في تاريخ الفكر الإنساني تؤكد وجود التعصب، وغياب الحرية والنقد، والتمسك بالرأي حتى لو ظهر فساد.

#### - النقد ضد السلطة : \*\*\*

السلطة هي المصدر الذي لا يناقش، والخضوع للسلطة أسلوب مريح في حل المشكلات، ولكنه يرم عن العجز والافتقار إلى الروح الخلاقة. والسلطة في كل أنواعها تشترط الطاعة التي هي ضد النقد والعقل والاستشارة. للمطيع أن يكون حراً بل مقهوراً. ومن هنا فإن العصور التي كانت فيها السلطة هي المرجع الأخير في شئون العلم والفكر كانت عصوراً متخلفة خلت من كل إبداع. ومن ثم فإن عصور النهضة والتقدم إنما هي تمرّد وثورة على كل أنواع السلطة، من أجل تمهيد الأرض للابتكار والتجديد.

إذا كان النقد ضد التقليد، والنقل والتعصب والسلطة، وأحادية الإدراك، حصرية الفهم، الجمود ورفض للتغير، وكرهية التطور ولزوم الطاعة، وإيثار التصديق، والأخذ عن الآخر بوصفه السلطة أو الإطار المرجعي الوحيد... فما الحل؟؟؟.

لا سبيل إلى تجاوز مثل هذا الموقف إلا بتأكيد الوعي النقدي للأنا، هذا الوعي الذي يقوم بفعل التنصيف الذاتية والنقد مع ميراثه السلبي، يكشف عن سلبياته ويتناقضاته وأوهامه، يوقفه من سباته، يمارس نفس للفاعلية حين يضع ميراث الآخر أو أقوال الغير موضع النقاش، فيؤكد حضوره للنقدي تجاهها، ولا يتلقاها للتلقي السلبي، بل للتلقي للفاعل الذي يحول عملية الاستقبال إلى إعادة للإنتاج وإسهام فيه. لابد أيضاً من تأكيد الطابع الإنساني لهذا الوعي، على أساس تحرير الهوية الثقافية من مخاطر النزعات العرقية التي تقوم على أوهام التعصب، والتي تقصر التفوق على جنس دون آخر، والرقى على ثقافة دون أخرى<sup>(\*)</sup>. (مركزية وهيمنة الآخر - كما سبق أن أوضحنا).

هذا الطابع الذي يؤكد قيمة إبداع الإنسان من حيث هو إنسان بعيداً عن تمييز العرق أو الجنس أو الثروة أو اللون أو اللغة، ويؤسس لمكانة العقل بوصفه أعدل الأشياء قسمة بين البشر. وإذا كانت الحضارة جهداً إنسانياً مشتركاً تسهم فيه الأمم جميعها ويضيف لاحقاً إلى سابقها في سلم التقدم، فلا بد أن يكون وعينا هو الوعي المفتوح على الآخر، المحاور له حوار الأكفاء، مدركاً أن ثقته بنفسه، وليس للتخفير من شأنه - هو الشرط الأول لإبداعه. وفي هذا ما يؤكد حضور الأنا تجاه الآخر، الآخر الذي لا نأخذ عنه أو منه تقليداً أو إقباعاً، بل نقداً وإبداعاً.

(\*) يحلو للمؤرخين والعلماء أن يرددوا أن العلوم كلها قد تأسست في بلاد الغرب (اليونان) حيث وضع إقليدس أصول علم الهندسة، أرسطو أصول علم الفيزياء، أبقراط أصول علم الطب، وهيرودوت أصول علم التاريخ. ويؤكد الغرب أن العلوم المختلفة كانت كلها قوياً لا طوماً عند العرب والمصريين، أي أنهم كانوا يعتمدون فيها على الخبرة والممارسة الشخصية أكثر من اعتمادهم على النظريات العامة... والحق أننا يجب أن ننظر إلى هذه الأحكام كلها نظرة دقيقة نافذة، فالفكر العربي كان له أبداً الآخر - سواء في المجال العلمي أو في المجال الفلسفي - على الفكر الغربي، وإبداع هذا الآخر مع انتشار العلوم عند العرب<sup>(١)</sup>.

إن النهضة والحضارة وإرادة التغيير .. لا تتحقق إلا بالإضافة والنقطة بالنفس، وهذا بدوره لا يتحقق إلا في مناخ أمن، وفي جو من التسامح والحرية... الحرية على مستوى الفكر، على مستوى العمل أو التنفيذ. فالحرية - أو التحرر - هي إحدى الوسائل التي تقودنا إلى تفكير نقدي أو قل إنها الجسر الضروري الذي نعبر به من النقد إلى الإبداع. ثمة علاقة وثيقة بين ترقى الإنسان، وبين شعوره بالحرية فيما يرى هيجل.

ويؤكد أستاذنا د / زكي نجيب محمود في معرض حديثه عن الحرية<sup>(١)</sup> أن الحرية لا تكون إلا من قيد : قيد الجهل والخرافة، قيد النص المنقول. والتفكير النقدي هو التفكير الحر المعقول. الحر من قيود الآراء المسبقة، والمعقول في خطة سيره نحو هدف مقصود. هذا التفكير القائم على الحوار العقلي المستنير من أوضح العلامات التي تشير إلى قيام نهضة فكرية. الحرية هي "الأمانة التي حملها الإنسان".

"إنا عرضنا الأمانة على السموات والأرض والجبال، فأبين أن يحملنها وأشفقن منها، وحملها الإنسان، إنه كان ظلوماً جهولاً".<sup>(٢)</sup>

والأمانة التي حملها الإنسان هي الإرادة الحرة، التي تميزه عن سائر أجزاء الكون، فهو قادر على اختيار الصواب من الخطأ، وعليه تقع مسئولية الاختيار. الإنسان - على خلاف الطبيعة - هو الذي ينسج حياته بإرادته وتلك هي الأمانة التي عرضت عليه فصلها مسئولاً، فالإرادة الحرة البقاء، التي نقول "لا"، هي إرادة التغيير، إرادة الخلق والإبداع. والإيمان بالحرية ثقة في المستقبل، وتساؤل بقدرته الذات على حل متناقضات حياتها، ومواجهة شتى عواقبها. الحرية تعني أن للتغير حقيقي وأن المستقبل مفتوح، والإمكان قوة مشروعة، والإرادة الإنسانية قوة خلاقة وجدة مستمرة، لأن الإنسان لا يمكنه أن يبدع أو يخلق إلا في "الحرية" ومن خلالها. الأحرار وحدهم يمكنهم أن يبدعوا ويخلقوا للحضارة، أما العبيد فليهم لا يتجاوزن اللحظة التي يعيشونها.

والشخصية الحرة المبدعة هي محور كل فكر أصيل، وبالتالي رفض أي ذاتية شخصية أو أيولوجية فكرية تغلق الباب على صاحبها وتجعله عبداً لها، فتتقده القدرة على التواصل مع الآخرين.

إن الإبداع لا يتحقق إلا في اللحظة التي تتمرد فيها الأنا الفاعلة على طرائقها المعتادة. وإذا كان التمرد لا يسوي قضية، إلا أنه يستطيع أن يلعب دوراً عظيماً في تحرير الإنسان. المذلة والخضوع والخوف والطاعة لهي أخطر عقبة في سبيل حرية الإنسان وخلق وإداعه.

الإبداع إذن وليد الحرية، ولا يمكن أن يحدث بدونها، ومن شأن الروح الإبداعية أن تخلق شيئاً جديداً مبتكراً، وشيئاً فريداً unique لم يقرر للعالم أن يشهده من قبل، والمهم في الإبداع أن يعمل كل فرد بوصفه هذا الشخص المعين لا أي شيء آخر. وكل إنسان لديه لختيارين في الحياة إذا جاز هذا الفصل : إما أن يخوب في المجموع أو أن يكون متفرداً متميزاً. من أجل هذا عليه أن يتجاوز النقد إلى الإبداع، وهذا يمكن تحقيقه بالحرية، والثقة بالنفس، للشعور بالاستقلال، التأكيد على أهمية الفروق بين الأفراد، وتشجيع مناخ آمن ومفتوح، وتدعيم الحوار... كل هذه عوامل مشجعة للإبداع.

#### - دور الإبداع في حل المشكلات :

الإبداع كمحور للعملية التعليمية : هنا يمكن التركيز على ثقافة الإبداع التي تكمن في لغة الحوار وتكوين الجديد، وتغيير الواقع بدلاً من ثقافة الذاكرة التي تعتمد على أسلوب الحفظ والتلقين والحفاظ على الوضع القائم دون تغييره.

الإبداع كمحور للتربية : للتربية لا تؤسس على الطاعة العمياء والتقليد دون وعي، بل على أسلوب الحوار، الحب، والتعاطف المتبادل بين المعلم والطالب. التربية الأولى تخلق الإبداع لأنها تعتمد على كبت للرأي الحر والطاعة العمياء، أما الثانية تحقق الإبداع أو تساعد على تنميته لأنها تبتعد عن الأساليب النمطية التي تجعل البشر على نمط واحد stereotype.

الإبداع كمحور للتغيير، حل المشكلات الخاصة بالهوية والثقافة : وذلك

عن طريق اختيار الأفضل، وما يتناسب مع كل ثقافة، وليس عن طريق هيمنة أو سيطرة ثقافة بعينها على الثقافات الأخرى. ذلك أنه لا يمكن أن تصف دواءً واحداً لكل الأمراض، كما أنه لا يجوز أن يكون هناك طبيباً واحداً يشخص لكل المرضى دواءً بعينه يشفى عليهم، وهكذا لكل أمة فكر خاص بها وثقافة وثوابت خاصة بها، وتستطيع أن تأخذ من الآخر - تنفتح على الآخر - في حدود هذه الثقافة، وبالتالي لا يمكن لأحد ادعاء الحقيقة المطلقة أو العلم الأوحد أو الرؤية الصائبة... فكل هذا يتنافى مع روح النقد والحرية والإبداع.

## \* تقدم العلم - في العالم المعاصر - إلى أين (٨)؟

يرجع الفضل في كل تقدم حضاري إلى العلم، فالعلم وحده هو القادر على تغيير البيئة والمجتمع. ولا يستطيع السياسيون والتربويون والاقتصاديون أن يقدموا لنا أفكارهم إلا بالاستناد إلى العلم.

وقد صور المفكرون عصرنا هذا بأنه عصر العلم والتكنولوجيا، وأيضاً عصر القلق والحروب. فقد تقدمت العلوم وما يتبعها من تكنولوجيا تقدماً عظيماً، فكيف يمكن تفسير هذا القلق مع هذا التقدم العلمي؟! وهل يستطيع العلم وحده أن يصلح الطبيعة الأخلاقية للأفراد؟!؟

إن العلماء ليسوا وحدهم الأمناء على الحكمة والأخلاق. فالعلم شيء والأخلاق شيء آخر. العلم في ذاته ليس خيراً أو شراً، إنه فقط يعطي للإنسان الوسائل الفعالة ليفعل ما يشاء. ولكن كل الانتصارات العلمية أصبحت لا تكفي الإنسان الذي يبحث عن ذاته وعن معنى الحياة. فالتقدم الباهر الذي وصل إليه الإنسان لم يحقق له التوازن النفسي الذي يبغيه. إننا نعتقد أن اهتمام الحضارة الغربية بالجوانب المادية من الإنسان أكثر من الجوانب الروحية فيه هو السبب في هذا القلق، وللاتوازن. وربما كانت مهمة للعلم - في بعض الأحيان - القضاء على الإنسان لا المحافظة عليه.



حقاً لقد أكد العلماء أن العلم كفيلاً بتحقيق السعادة والرخاء والثروة للإنسان، ولكن هذا الرأي ليس صحيحاً، فقد أدت بعض العلوم إلى صراعات بين الشعوب والدول، وبين أفراد المجتمع بعضهم ببعض، فقد أدت نظرية التطور عند "دارون" إلى تفرقة عنصرية بغضضة بين الشعوب، كما أدى علم التحليل النفسي عند فرويد إلى اهتزاز حقيقة الإنسان، باعتباره كائناً يخضع للغزيرة وللشعور دون إمكان السيطرة عليها، فيقع فريسة للأوهام والأمراض النفسية التي هي أخطر أمراض العصر.

فالعلم - بهذا المعنى - قد يحقق للإنسان القوة والقدرة والسيطرة على الطبيعة، ولكنه لا يستطيع أن يحقق للإنسانية السعادة. نحن لا نستطيع أن ننكر قيمة العلم وأثره في حياة الشعوب، ولكنه وحده لا يستطيع تحقيق السعادة للإنسان، بل لابد من تضامير القيم الدينية والأخلاقية حتى يمكنها حل المشاكل التي يعجز العلم عن حلها.

إن التقدم لا يمكن أن يكون نتيجة لعامل واحد، لئلا كان هذا العامل، إنما هو نتيجة لعدة عوامل متكاملة؛ مادي ومعنوي، اقتصادي، سياسي، أخلاقي. ويقول ألبرت شفايتسر في كتابه : فلسفة الحضارة : أن مقومات الحضارة في جوهرها أخلاقية، أما غير هذا من مقومات تاريخية ومادية وجمالية فما هي إلا مجرد ظروف مصاحبة للحضارة. وهو يرى أن انهيار الحضارة الغربية قد حدث بسبب ترك المجتمع للأخلاق أو بسبب تأخر التطور الثقافي عن التطور المادي والعلمي الذي ييهر للكثيرين من المعاصرين.

والحق أن سبب انهيار الحضارة الغربية ليس هو التقدم عن طريق العلم والتكنولوجيا، بل هو إساءة استخدام العلم في الحروب وويلاتها، وفي استعمار الأقوى للضعيف. فبرغم التقدم العلمي ومخترعات التكنولوجيا واختراق الفضاء، اهتزت القيم وتضاعلت، وأصبح كل ما يهم الإنسان هو المادة، ولخفت القيم الإنسانية وخلت الحضارة المعاصرة من الدوافع الروحية والبواعث الأخلاقية. ويرى بعض العلماء إن الإنسان قد أساء في استخدامه للعلم بدلاً من أن يسيطر

على الطبيعة - كما كان يقول بيكون وديكارت - أصبح يفسد هذه الطبيعة. فالبيئة الطبيعية قد تلوّثت، والطبيعة الإنسانية قد أفسدتها الحضارة الصناعية الحديثة\*، أصبح الإنسان يعاني من أمراض العصر التي لم يستطيع العلم برغم تقدمه معالجتها والقضاء عليها، وأصبح يخشى تطبيق العلم في أغراض أخرى غير الرخاء والسلام، ويرفض بشدة أن يتحول العلم إلى سلاح رهيب يفكك بالإنسانية ويدمرها.

هكذا اتخذت الحضارة الأوربية من العلم منهجاً لها، وأسقطت من حسابها الاعتبارات الإنسانية، وأصبحت المبادئ الأخلاقية كالمومياء المحنطة في اللغائف، وعجز العلم وحده عن إصلاح الطوائع الأخلاقية، ولم تعد الانتصارات العلمية وحدها تكفي الإنسان الذي يبحث عن ذاته في هذا العالم.

ولكن سيظل الإنسان - رغم هذا - يسعى إلى التقدم العلمي والرفي، ولن يخلى عن المكاسب العلمية مهما كانت الأخطار التي تحيط به. إنها لمسؤولية العالم الغربي اليوم أن يحقق المعادلة الصعبة بين العلم والأخلاق، كما أننا نعتقد أن العالم العربي المعاصر يجب أن يؤدي دوره في هذا التقدم. فالعالم إنسان قبل أن يكون عالماً، لذلك لابد أن يشعر العالم بمسؤوليته تجاه البشرية. والعلم لا يتعارض مع النزعة الإنسانية والاعتبارات الأخلاقية. أكد هذا أينشتاين، رمبر، ومن قبل بيكون، كما أكدت هذا النزعة العملية في حياة الإنسان، الفلسفة البراجماتية في أمريكا، بل إن العلم قد تحولت تطبيقاته قولانيه - في وقتنا هذا - إلى تكنولوجيا العصر. وإذا كان البحث العلمي أساس التقدم الحضاري، فإن التكنولوجيا هي السبيل إلى تحويل نتائج البحث العلمي إلى مواد وأجهزة ومعدات لاستخدامها في الحياة العملية.

وإذا وقع في ظن البعض أن المعرفة العلمية قد حلت محل المعرفة الخلقية، وأن العلم قد أصبح كليل يحل كل مشكلات الملوك، فإن التجربة قد أثبتت للناس أن العلم نفسه لا يمكن أن يقوم إلا على أسس أخلاقي. ليس العلم وحده هو الذي يصنع الإنسان، بل الإنسان هو الذي يصنع العلم وذلك بفكره

وأخلاقه وقيمه وإبداعاته. وما أوج علمنا المعاصر إلى العنصر الأخلاقي الإنساني الذي افتقده من قبل. ولا نقصد هنا الأخلاق الممتعالية، بل الأخلاق التي تكون مهمتها تناول الواقع بالتغيير لتسير به نحو قيم يخلقها الإنسان لنفسه وبوحي من ظروفه، كما تحقق له حريته.

لابد أن يكون "النمو" أو "التحسن" أو "إعادة للبناء" هو الغاية التي ننشدها من العلم والأخلاق معاً، والفلسفة التي تأخذ بهذه المعايير تدرك في نفس الوقت للتناول، وتنسج مجالاً للأمل، وأفاقاً جديدة للتطور، فهذا العالم ليس لأفضل العوالم الممكنة، بل إنه بحاجة دائمة إلى العمل على إصلاحه، ومواجهة ما فيه من نقص. والإنسان ليس فرداً منعزلاً، بل إنه جزء من بينته الحضارية التي يتأثر بها، والحضارة الحية هي التي لا تتوقف عن النمو، لأنه حين نعد إلى العزلة والجمود نتقد ما فيها من حيوية.

أفرز العلم - في كل مجالاته - مزيداً من التقدم والإزدهار في كافة الميادين، ومكن العلم الإنسان من السيطرة على ظواهر الطبيعة في الأرض التي يعيش عليها ويمر له غزو الفضاء ليفرض عليه سلطانه، ويدأ بهذا كله تاج الخليفة، بدأ ما رداً جباراً، قهر الطبيعة ويسط عليها سلطانه.

ولكن من عجب حقاً أن هذا المارد الجبار قد تقضى على حياته لسعة من بعوضة أو جرعة ماء ملوث أو غير ذلك من أسباب قد تبدو تافهة، يعجز عن مقاومتها ليعود ضعيفاً هزلاً يثر العطف والشفقة.

وقد عبر القرآن عن هذا الصديق تعبير حين قال : (يَا أَيُّهَا النَّاسُ ضُرِبَ مَثَلٌ فَاستَمِعُوا لَهُ إِنَّ الَّذِينَ تَدْعُونَ مِنْ دُونِ اللَّهِ لَنْ يَخْلُقُوا ذُبَابًا وَكَوْا اجْتَمَعُوا لَهُ وَإِنْ يَسئَلْهُمْ الذُّبَابُ شَيْئًا لَا يَسْتَفِيدُونَ مِنْهُ ضَعُفَ الطَّالِبُ وَالْمَطْلُوبُ) (٢).

وفي آية أخرى : (يُرِيدُ اللَّهُ أَنْ يُخَفِّفَ عَنْكُمْ وِثْقَ الْإِنْسَانِ  
ضَعِيفًا)<sup>(٣)</sup>.

إنه التناقض الذي يمكن في داخل الإنسان وللتأرجح بين القوة والضعف،  
بين الكمال والنقص.. هذا التناقض يجعلنا نقر أن العلم لا يمكن أن يحل محل  
الأخلاق أو الدين، وأن الذين ينقضون الدين باسم العلم يخطئون في تقديرهم  
للعلم.

سيظل الإنسان بحاجة إلى العلم إيماناً منه بالتطور والجدة والخلق  
والإبداع، وبحاجة أيضاً إلى القيم الروحية من أجل تحقيق التوازن النفسي  
والسلام مع العالم.

(٣) للنساء آية ٢٨.

## الهوامش

(١) John, C. S. Kin : The Art of creative critical thinking P. ٢٢L٢٣. (١

University Press America. ١٩٤٤©,

John Dewy : How to think. London. D.C

Health and company. ١٩٣٣

د/ حسين علي حسن : فن التفكير ص ٢٨، وما بعدها.

د/ سامية عبد الرحمن : القيم الأخلاقية في الفكر الإسلامي والفكر الغربي المعاصر.

ط ١، ١٩٩٢، ص ١١٢ : ١١٤.

\* راجع هنا :/ موقف سبينوزا من الخرافة، ومن الخوارق والمعجزات [إذا غاب العقل ظهرت للخرافة، إذا سادت الخرافة ضاع العقل] من كتابنا : للنقد في الفلسفة الحديثة. دار الثقافة ٢٠٠٠، ص ٨٢ : ٨٣.

(٢) نفس المرجع ص ٧ : ١٥.

(٣) انظر : د/ صفاء الأعصر : الإبداع في حل المشكلات. دار قباء للطباعة والنشر ص ٣٨، وما بعدها.

(٤) راجع هنا : د / توفيق الطويل. أسس للفلسفة ص ٢٠١ : ٢١١.

\* رفض سبينوزا للمعرفة العامة، قوله بالمعرفة العقلية. من كتابنا : للنقد في الفلسفة الحديثة ص ٥٩ : ٨٠.

\*\* نفس المرجع : ص ٩ : ٤٢.

(٥) راجع هنا \* د/ حسن حنفي : مقدمة في علم الاستغراب.

\*\* د / فؤاد زكريا : التفكير العلمي ص ٨٧، وما بعدها.

انقسم عصر النهضة الأوروبية بالثورة والتمرد على لتقديم ممثلاً في سلطة أرسطو، وسلطة الكنيسة في آن واحد.. أنظر : للنقد في عصر النهضة في كتابنا : للنقد في الفلسفة الحديثة ص ١٣ : ٢٥.

\*\*\* د/ زكريا إبراهيم : مشكلة الفلسفة.

\*\*\*\* د/ توفيق الطويل : الحضارة الإسلامية والحضارة الغربية. ص ٣٧ وما بعدها.

\*\*\*\*\* كتابنا : الحرية في فلسفة رسل : نقد رسل للسلطة.

الدوجماتيقية هي توهم إبتلاك الحقيقة المطلقة، وهذا اللوهم يتمتع معه التفكير النقدي الإبداعي.

انظر د / مراد وهبه : "ملاك الحقيقة المطلقة". الدوجماتيقية. ص ١٨٥ : ١٩٣.

٦) انظر أثر العرب وعلومهم على الحضارة الغربية، ومبتهم في الريادة والكشف من كتاب :

د/ نازلي إسماعيل : الإنسان والحضارة ص ٣٦٩ : ٣٨٦.

د/ توفيق الطويل : الحضارة الإسلامية والحضارة الغربية ص ٣٩ : ٤٥.

د/ توفيق الطويل : قضايا من رحاب للفلسفة والعلم ص ٧.

العلم عند العرب في عصر الإسلام ص ٢٣٩ : ٣٤٨.

٧) انظر : د/ زكي نجيب محمود : عن الحرية نُحدث.

د/ زكي نجيب محمود : من زاوية فلسفية ص ١٢٨.

٨) راجع هنا : فلسفة للحضارة. ترجمة د/ عبد الرحمن بدوي. القاهرة. ١٩٦٣  
ص ٤٠١، ٦٤.

- توفيق الطويل : الحضارة الإسلامية والحضارة الغربية. ص ٧٠.

- كتابنا : القيم الأخلاقية في الفكر الإسلامي والفكر الغربي المعاصر. ص ١٣، ١١٧، ١١٨.

- انظر رأي روسو في العودة إلى الطبيعة، أن الطوم والفنون قد أضدت الطبيعة الطيبة للإنسان من كتابنا : جان جاك روسو : دار الثقافة ٢٠٠١.

## التكوين المركبي بين الاستاتيكية والديناميكية

لدى مصمم فن الباليه

د. لمياء زايد (\*)

من المعروف أن للفنون جميعها تقع تحت مفهوم واحد وهو مفهوم الإبداع الفني والإبداع يعنى الإنشاء الذي يتجاوز الواقع إلى ما هو خارج مفهوم الواقع بحيث تكون هناك إضافة إبداعية جديدة من كل مبدع يتصدى لعمل فني ما، فيأخذ من الطبيعة ما تختاره لعمله الفني ويضيف إليه من ذاته ليصبح الناتج شيئاً يختلف عن الواقع الذي نعيشه.

ولن كان الإبداع هو العنصر الأساسي في منظمة العمل الفني، ويأتى التشكيل كقاسم مشترك من الجذور التي تجمع هذه الفنون جميعاً وقد يظن للعنصر أن التشكيل يدخل فقط في إطار الفن التشكيلي ولكنه يدخل أيضاً في فنون أخرى منها للموسيقى والباليه، فنجد مثلاً في عرض الباليه أن الراقص يقوم بالتشكيل في الفراغ المسرحي الذي يعتبر التشكيل في المكان، مع الموسيقى التي تستحوذ على التشكيل في الزمان، والوقت. وفي العمل الإبداعي نجد عنصراً آخر هو الأثر الذي يتركه هذا العمل عند المتلقى، سواء كان العمل الفني هذا عملاً سمعياً أو عملاً مرئياً أو الاثنين معاً، ورابع هذه المفاهيم هو الإنسانية وتعني بها هنا علاقة هذه الفنون جميعاً بالمستارة والإنسان وعلاقة الفن عامة بالوجدان والأحاسيس الإنسانية.

وهذه المفاهيم هي الأساس الأول في التكوين المرئي بشكل عام منذ البدايات الأولى لفن الباليه وبدايات الفنون بشكل عام ولكن مع حدوث التطورات والمستجدات والمتغيرات وتأثير التكنولوجيا ودخول الآلة والحاسب الآلي في

(\*) مدرس بالمعهد العالي للباليه - قسم الإخراج.

جميع شئون الحياة أفرز عديد من مستجدات ومتغيرات في مجال التكوين عامة والتكوين الحركي خاصة في فن الباليه .

والباحثة تحاول في هذا إلى الإشارة لبعض هذه المتغيرات وتأثيرها على فن الباليه وخاصة في جزئية التكوين الحركي، لأن التكوين الحركي هو المنطلق الأساسي في العمل الفني وعلى وجه التحديد في عرض الباليه.

وأهداف الباحثة في هذه الدراسة هي التعرض إلى العناصر الأولى للتكوين عامة والتكوين الحركي خاصة والعناصر التي تؤثر على هذا التكوين ثم تتعرض إلى المستجدات والمتغيرات التي حدثت في المجال الفني خصوصاً تأثير التكنولوجيا عليها وبعد ذلك عرض هذا للتأثير على مجال التكوين الحركي في فن الباليه .

والباحثة تجد أن هذه الدراسة قد تلقى الضوء على بعض المحاور الجديدة والمستحدثة في التكوين الحركي حتى يمكن تحديدها والاستفادة منها للمصممين الشباب والمخرجين للجدد في مجال فن الباليه .

ويعتبر المسرح صورة فنية كسائر الصور الفنية وسيلة اتصال بين الفنان والمتفرج ووسائل اتصال المسرح بالجمهور أكثر اتساعاً من وسائل أي صورة أخرى من صور الفن والواقع أن المسرح هو المكان الذي تلتقي فيه جميع الفنون "الأدب - التصوير - النحت - العمارة - الموسيقى - الرقص" كل من هذه الفنون يستخدم في إطار حدود معينه .

أما "التكوين المسرحي أو التكوين الفني لصورة المنصة (خشبة المسرح) هو ما يراه المشاهد في أي لحظة معينة أثناء التمثيل، وبطبيعة الحال لا تستمر هذه الصورة ثابتة لمدة طويلة وإنما تتغير باستمرار لأن تقديم عرض للمسرحية، ومع ذلك فالمطلوب مؤقتاً هو أن نجسد الإطار، أي نتأمل صورة المنصة (خشبة المسرح) علماً بأنها صورة ثابتة كي نكتبين الخصائص التي يجب



أن نتصف بها، ويمكن جمع هذه الخصائص تحت عنوان التكوين الفني وتكوين الصورة<sup>(١)</sup>.

لما في الباليه فإن الراقصين يؤدون الخطوات التي يرسمها مصمم الباليه على نغمات الموسيقى ويمثلون ويرقصون طبقاً لتعليمات المصمم داخل مناظر وفي ثياب حدد فكرتها الأساسية وألوانها في أغلب الأحيان مع مصمم الباليه أما الحوار في الباليه فلا يتركب مع عبارات لغوية وإنما من أشكال وخطوات وحركات مختلفة، هذا لأن "معلم الباليه يتصرف إزاء هذا الشعور بأن ينكر حركة يمكن أن تترجم لما برعشات تخلق في تقطيع الوجه أو بحركة في جسمه، فتترجم الانفعالات بواسطة حركات حقيقية"<sup>(٢)</sup>.

ومن عناصر التكوين ولغة التشكيل الفني نجد أنها تحتوى على :

(النقط - الخطوط - المساحات - الفراغ - اللون - الصور والظلال الفاتح والقاتم - الخامات - حدود الاطار الذى تضم العناصر ... الخ) .

هذه العناصر لها لغتها العلمية التي تفجر استجابات عاطفية متماثلة تقريباً لدى معظم المشاهدين، وإذا ما توافر مع تحقيق التكامل الدقيق فيما بينها لشكل فني على قدر من الخيال والذكاء فإنها تؤلف لغة التكوين القادر على ترجمة الحوار والأسلوب والحالة الفنية المطلوبة، كذلك نجد عناصر أخرى لها علاقة بالتكوين منها العمل الفني لبيدو كلا متماسكاً وهذا يخص للفنون الزمنية كالنقطة والموسيقى والشعر والأدب وفي الفنون الزمنية الفراعنة كالرقص والمسلسلات الدرامية. نجد أن هناك موضوعاً خصيصاً فنياً بشكل معنياً ولكي يتكامل هذا الموضوع درامياً لابد أن يعالج صراعاً من نوع ما ينتهي بسيادة لأى من

(١) كارول التروزييت : الاخراج المسرحي - ترجمة أمين سلامة - مكتبة الأنجلو المصرية لكتوبر ١٩٨٠ ص ٩ .

(٢) سيرجي ليفار : فن تصميم الباليه - ترجمة / لحد رضا - مراجعة محمود خليل للنحس - دار الكتب العربى - القاهرة ١٩٦٦ ص ١٢٣ .

القوى المميزة لهذا الفن وذلك لكي يتحقق الوحدة بتكامل العمل الفني، كذلك نجد أن التنويع ويعني التنويع في الجمع بين العناصر كلها أو بعضها مع الإبقاء على وحدتها. أما السيادة فهي الجزء من التكوين ليكون مركزاً للجانب أما النسب فهي في تصميم أو مساحة العناصر كذلك للتأكيد أو أن التأكيد لعمل لنتاج فني عنصر تأكيده ويجب أن يكون لكل مجموعة على خشبة المسرح شخصها أو شخصيتها المؤكدة ونجد أيضاً التركيز ويتألف للتركيز ببساطة من ترتيب عناصر للتكوين الفني بحيث تتركز على نقطة واحدة .

"فالتكوين هو بناء أو شكل أو تصميم للمجموعة، كما أنه قادر على التغير عن شعور ... وحاجة الموضوع المزاجية، من خلال عناصر معينة، والتكوين هو للترتيب المعقول للأشخاص الموجودين في مجموعة على خشبة المسرح من خلال استعمال خصائص معينة لتحقيق للوضوع والجمال الذي يروق للجمهور"<sup>(١)</sup>.

بعد ذلك يأتي عنصر الثبات أو الرسوخ وهو عامل من عوامل التكوين يشد الصورة أو يربطها بخشبة المسرح وهو الذي يحد ويحدد الفضاء ونرى أن التتابع وهو عبارة عن ربط الوحدات سوياً على خشبة المسرح بواسطة المساحة فهو يعنى علاقة مساحيتين - أن ليقاع فن التكوين ليقاع في المساحات الفاصلة بين الأشخاص أو المجموعات على خشبة المسرح، كذلك التوازن إذ أن التوازن من الخصائص الأساسية التي تلعب دوراً هاماً في تصميم العمل الفني والاحساس براحة نفسية حيث للنظر إليه فإذا كان احد جانبي التكوين الموجود فوق المنصة متكافئاً مع الجانب الآخر نقول أن التكوين متوازن وهذا عامل هام في أحداث تأثير لطيف ومرضى وهو العناية الدائمة التي يسعى إليها التكوين.

(١) ألكسندر دين: لس الأخراج المسرحي، ترجمة سعيد غنيم، مراجعة عمر فتحى - الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٥ - ص ١٧٣ .

وهناك أيضا عوامل أخرى تساعد في التكوين الحركي منها: وضع الجسم" إذ يلزم دراسة موضوع الجسم التي يميز من ممثل فوق المنصة من ناحيتين ( من وجهتي نظر للممثل بالنسبة إلى المشاهدين ، والممثل بالنسبة إلى غيره من الممثلين الموجودين معه في نفس المنظر <sup>(١)</sup> .

وما ينطبق على الممثل ينطبق على الراقص، الذي يتخذ خمس مواقف بمذهب انتباه الجمهور، وهي مواضع المواجهة الكاملة للجمهور، وضع ربع استداره بعيداً عن الجمهور وضع ثلاث ارباع الامام نصف دوران عن الجمهور، وضع ثلاث ارباع استداره خلفي ، والخلفي الكامل. كذلك المستوى الذي يقف الراقص، والمنطقة التي يستحوذ عليها لكي يستخدم غرض التأکید .

أيضاً للمساحات التي تقسم منها خشبة المسرح إلى عدد غير محدد من الخطوط اليومية ويضاف إلى هذا كله التناقض أو التضاد للتأكيد أثر ما، والموسيقى قد ارتبطت للموسيقى بالرقص منذ القدم العصور ولفن اللباليه خاصة والموسيقى هي الزمن الذي يتحرك منه التكوين ولا يمكن أداء أبسط للتكوينات أو تجسيدها بدون موسيقى .

(١) المرجع السابق ص ١٦٦ .

كذلك الإيماء الصامتة وفيها يتصل كل من الحركة والإيماء الصامتة بعضها ببعض اتصالاً وثيقاً حتى أنه يصعب معرفة أين سيبدأ أحدهما بالضبط وأين يتصرف الآخر وأى حركة طبيعية مهما تكن بسيطة أو صغيرة أو مهما تكن واسعة يجب أن يعتبر ممثلاً صامتاً وإن مصمم الباليه يمكن أن نسميه مهندس الأجسام البشرية فهو يعمل في مادة مطاطة قابلة لتسبياً للمط وكما أنه يا يوجد ثمة وجهان متماثلان كل التماثل فإنه لا يوجد ثمة حركتان أو اشارتان متشابهتان كل التشابه فالحركة تعتمد في خصائصها التشكيلية على الشخص الذي يؤديها .

ومن أهم العناصر في التكوين الحركي هي المؤدى لأن "مصمم الباليه يمكن أن نسميه "مهندس الأجسام البشرية فهو يعمل في مادة انسانية، مادة مطاطة قابلة لتسبياً للمط ، وكما أنه لا يوجد ثمة وجهان متماثلان كل التماثل، فإنه لا توجد ثمة حركتان أو اشارتان متشابهتان كل التشابه، فالحركة معتمد في خصائصها التشكيلية على الشخص الذي يؤديها<sup>(١)</sup>.

لهذا هناك صفات وخصائص لازمة للراقص أو الراقصة المثالية منها التكوين الجسماني والمجال وقوة التعبير والمرونة والليونة والثبات والتكيف. والراقصة تشبه الآلة الموسيقية في الاوركسترا فالآلة الموسيقية هنا في جسمها من قمة رأسها إلى قدميها والمقصود بالمجال ليس مجال الوجه بل ايضا جمال الجسم كله وذلك عن طريق التدريب المستمر في الرقص والبراعة الفنية على خشبة المسرح المصحوب بالموهبة الفنية .

وحينما يقوم مصمم الباليه بتخطيط لاستعراض الباليه فإنه يتعرف في البداية على الراقصين الذي سوف يؤدون رقصاته وهو يختارهم وفقاً لماهية الفنية ولكنه ايضا يعمل حساباً لميول وقرارات كل منهم، ويرتبط ايضا بالديكور

والمناظر ارتباطاً وثيقاً بحركة الراقصين ويجب أن يتلائم مع بقية العناصر المختلفة التي تكون للتكوين الذي يوظف في خدمة الـ الدرامي .

وهناك عنصراً آخر بعد الديكور وهو الأزياء وتشتمل الأزياء على الملابس والاكسسوار والمكياج وتعتبر الملابس بما فيها الأقنعة من أهم العناصر الأساسية في فن الدراما .

وأيضاً الإضاءة تطلق كلمة إضاءة على انارة المسرح وفقاً لنظام مدروس وطرق معينة<sup>(١)</sup>. وتشتمل الإضاءة في تأكيد المناظر والمكياج كما أنها تبرز الشخصية على خشبة المسرح بل هي الخامة التي تجسد العمل الفني (الدرامي) وتؤكد نوعيته وتعتمد الإضاءة على كمية الضوء ولون الإضاءة وكيفية توزيعها بما يتناسب والعرض المسرحي

وكل هذه العناصر نجدها موجودة في عرض الباليه كعناصر فنية ضمن إطار التكوين الحركي في شكله الكلاسيكي والأكاديمي، وإذا شاهدنا بعض العروض الفنية مثل باليه "لاميلفيد - جيزيل - بحيرة البجع - الجمال للنائم - سندريلا - دون كيشوت... الخ" نجد أن هذه الأعمال تقوم على الأسلوب الأكاديمي الكلاسيكي، التكوين الحركي بارتباطه بالموضوع والموسيقى والديكور والملابس، فيأتي التكوين الحركي سواء الراقصة أو الراقصين في القالب الكلاسيكي الاستاتيكي .

الذي يعتمد على الجماليات في شكل الحركة الراقصة في التشكيل بمجموعات الراقصين، وكأن مصمم الباليه يرسم بالأشخاص لوحة فنية ذات مقاييس جمالية سواء في المساحة أو التوازن أو تناسق الألوان أو في المدة الزمنية التي تتحرك فيها مجموعات الراقصين والراقصات، لا، الاهتمام الأول ينصب فقط على التشكيل الجمالي في التكوين الحركي مثل باليه جيزيل خصوصاً في الفصل الثاني وبحيرة البجع في الفصل الثاني والرابع، وباليه

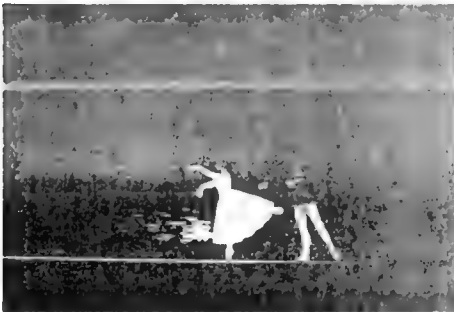
(١) د . محمد حامد علي: الإضاءة المسرحية، مطبعة الشعب - بغداد - العراق ص ٨.

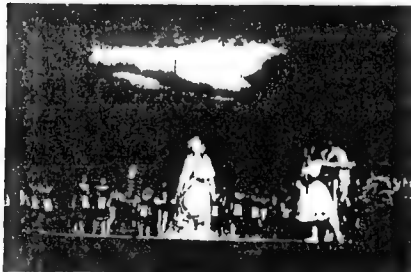
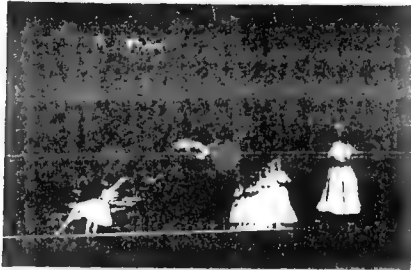
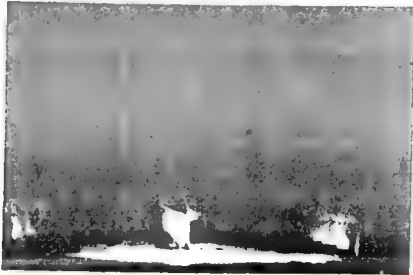
بيادير فى الفصل الثالث والجمال الثائم فى جميع فصوله، وللموضوع فى هذه الباليهات لا يلعب الدور الأول فهو مجرد إحياء لوضع اللوحات الجمالية فيه .

فإذا شاهدنا الفصل الثانى من باليه "جيزيل" نلاحظ توافق وتناسق الحركات الراقصة، للرقصات اللاتى يجمدن مجموعة الأشباح، هذا بجانب اختيار أطوال وأحجام الراقصات أعطى المشهد (أو الصورة) التوازن والثبات، فهن يقومن بأداء حركات واحدة فى ثبات واضح مع التكوين فى خطوط متساوية من حيث العدد أو المساحة أو الفراغات، وكل هذا يؤدى بنا إلى التجسيد الدرامى لموضوع الفصل الثانى وأمام هذه المجموعة تقف فى المنطقة الأمامية رئيستهن (ميرتا) بجسمها الطويل وقوتها فى الأداء لتأكيد شخصيتها كرئيسة للأشباح، وتظهر "جيزيل" بالجسم النحيل الضعيف بجانب "ميرتا" وكأن "ميرتا" هى حارسه المكان والأداء الحركى والتحرك والتكوينات كلها فى تساوى لا يقلق عين المشاهد فالمسرح (أى المساحة) دائماً مشغولة لا يوجد فراغ بالمساحة غير موظف وحتى التركيب الحركى بالتكوين مصمم على أساس التصاعد والتفاعل فالتكوين قائم على الأسس الأولى لتكون عامة والاعتماد على الشكل الاستاتيكي فى هذا للتشكيل بعمل حركة حولهما تعطى معنى محاصرة الأشباح لهم ولكن برؤية معينة من المخرج تخدم الحدث الدرامى ولها مع شكل جمالى بحيث .. فى نهاية الفصل الثانى لباليه جيزيل نجد النهاية خروج الفتيات من المسرح بتشكيلات غاية فى الروعة وكذلك نظن أنك دخل لوحة مرسومة على خشبة المسرح ... لوحة متحركة لذا أخذتها من أى جانب تصلح لعمل فن تشكىلى فى أى معرض من المعارض الفنية .

أيضا عندما يحدث حركة للراقصين الأوائل سواء "جيزيل" أو البرت أو ميرتا" رئيس الأشباح فنجد مجموعة الكورد باليه موظفه بحيث تخدم حركة للراقصين الأوائل فنجدهم يقفون على جوانب المسرح ولكن أيضا بشكل جمالى تعبيرى يدخل فى الحدث الدرامى حتى إذا كانوا فى الثبات نجدهم يعملوا حركة

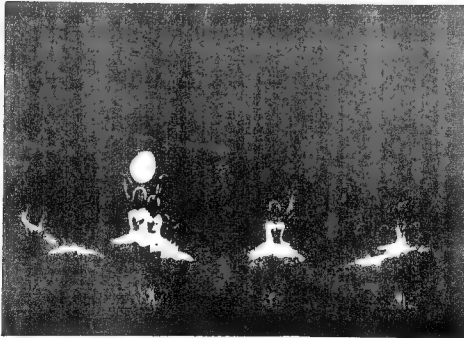
بأيديهم تعطى شكل جمالي للتشكيل الموجود على المسرح. فكل إيماء أو حركة من المجموعة تعطى لوحة تشكيلية فنية، ونجد عندما أيضا يدخل هانز ومطاردة الفتيات العذرات له هذا التشكيل .

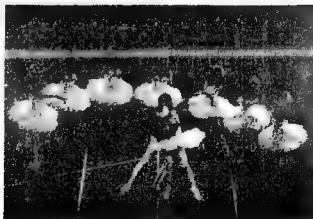
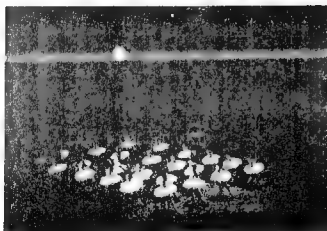
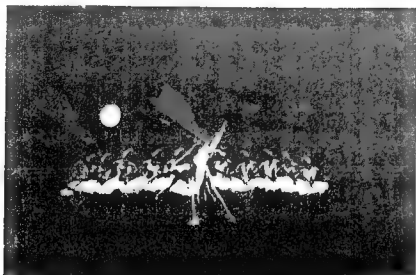






أما بالنسبة لباليه "بحيرة البجع" في الفصل الثاني نجد لوحة إبداعية من التشكيلات وكل حركة أو إيماؤه لها معنى في الحدث الدرامي. ودخول البجعيات على المسرح ورقصهم لوجود الأميرة بحركة إيمائية من أيديهم وشكل الأيدي للفتيات المسحورات التي تدل على أنهم مسحورات ثم دخول "أوليا" وسط مجموعة البجعيات ومحاولة إخفاء نفسها عن الأمير بين مجموعة البجعيات المسحورات لكنها تتم هذه الأحداث ضمن تشكيلات متنوعة منها يخدم الحدث الدرامي ومنها تشكيلات جمالية فقط تخدم نوق المتلقى من حيث الأداء والشكل والتعبير. وقد نجد العديد من المخرجين يغيرون في بعض التشكيلات في الفصل الأول والثالث لباليه "بحيرة البجع" ولكن لم يحدث أى تغيير في الفصل الثاني منذ أن قام ليف ليفانوف عام ١٨٩٤ بتصميم الفصل الثاني في حفل تأبين المؤلف الموسيقي "بيتر ايلتش تشايكوفسكي" تأليف بحيرة البجع للفصل الثاني خصوصاً لأن لا يستطيع أى مخرج أو مصمم رقصات أن يغير من هذه اللوحة الإبداعية على خشبة المسرح لأداء البجعيات المسحورات وقد نجد في نفس الوقت للتغيير من الحكايات لا يغير من معنى في حد ذاته ولضمها يغير عن تشكيلى جمالى لا أكثر ولا أقل لخدم نوق المتلقى .





وتلعب للحركة وكيفية أدائها دوراً أساسياً فمن الباليه لا يستعمل للكلمة كأداة لمخاطبة الجمهور ولكنه يعتمد اعتماداً أساسياً على الحركة الراقصة والأداء المميز والمهارى للراقصين ودائماً نجد في الراقصة الثنائية أو الرباعية أو السادسة أن وجود جزء المهارات الفردية هو (الفارسيون) يعتمد أساساً ليس على الموضوع أو الحبكة المسرحية أو السيناريو ولكنه شكل جمال حركي لمتعة المشاهد بالأداء المهارى العالى للراقصين الأوائل .

وفى السنوات القليلة الماضية حدث بعض التغيرات والمستجدات فى التكوين الحركي فى عروض فن الباليه، وهذه المستجدات قد أفرزت نتيجة عوامل عديدة منها التطور التكنولوجي فى خشبة المسرح .

أن تحريك خشبة المسرح من المستوى المبسط إلى ارتفاعات مختلفة ومصاطب، وسلام عن طريق الهيدروليك التى تحرك خشبة المسرح أثناء أداء الراقص يعنى أنه يتم هذه التحركات ليس فى الاظلام ولكن امام الجمهور كما فى باليه ( اوريوبوس ) لخارج فلانيمير فاسيليف .

فهذا التحديث فى خشبة المسرح قد أضاع إلى العمل الفنى لبهار فى التكنيك تأكيد على معنى وموضوع العمل اثر ايجابى للعمل على التلقى وبالتالي أحدث تغيرات فى مفهوم التكوين الحركي فلم يبق التكوين الحركي مجرد ( شكل استاتيكي) ولكن أصبح ديناميكي الاسلوب والشكل .

كذلك هذا التطور لخشبة المسرح أعطى المصمم قدره على التخيّل والإبداع وإيجاد مفردات حركية جديدة متنوعة كمثل ضمن التكوين الحركي حتى يمكن توصيل مفهوم العمل الفنى للمشاهد .

نجد أن هذه التغيرات أوضحت راقص الباليه على الارتفاع بمستوى التكنيك والجسماني حتى يستطيع أن يجسد ما يطلبه منه مصمم العرض من الرؤية الجديدة والجديد لخشبة المسرح وبالتالي إلى التكوين الحركي .

وترى الباحثة أن نظم الإضاءة المستخدمة على خشبة المسرح قد أضافت أبعاد جديدة ورؤية جديدة ونظرة جديدة للتكوين الحركي فالإضاءة من التطور بحيث يمكن التشكيل بها كأنها جسم يتحرك، وهذا أيضاً أثناء أداء الراقصين من خلال وآلات المؤثرات، نجد على المسرح دخان أو سحب أو مطر أو جليد يتساقط أو ماء ونفورات أو رعد أو ستائر ضوئية في منتصف المسرح أو على منحنى المسرح مثلاً، وهذا أعطى ثراءً فني كبير للعمل الفني، كذلك كان على التكوين الحركي أن يتغير حتى يتساوى في العملية الفنية والآلات الفن مع هذا التطور التكنولوجي الجديد حتى لا يكون قصور في هذا التكوين ناجح، للتكوين يأخذ معالم أخرى من منها عدم التقيد بأسلوب حركي معين .

ونلاحظ هذا واضحاً في باليه "بالرغم من كل شيء" لخراج (روناتو جريكو) موسيقى (فيترينو ميتيلاي - أنطونيو سكر لاتو - ألان كينج)

والذي استخدم في المرآة المعطلة التي يرى الجمهور من خلالها - انعكاس كل الحركات التي تؤدي على خشبة المسرح وهذا العمل اعتمد فيه للمخرج على حركات الرقص الكلاسيكي، والرقص التعبيري ولكن استخدم فيه العديد من حركات الرقص الحديث مثل أسلوب (الانقباض) وحركات تعبيرية أخرى تمثل الجوع والعطش والحب، وحركات أخرى عابدة يؤديها الإنسان العادي في الحياة اليومية قد يمكن له أن يجسدها ويوظفها لصالح العمل، وهو لا يعتمد فقط على الشكل الاستاتيكي ولكن على الشكل الديناميكي من خلال مشاهد المعاناة، والصراع، والنزعات الإنسانية، والقتل، فهو في الباليه لا يعتمد على الرمزية أو الاقتراب من المعنى ولكن يقدم للمشاهد المعنى الدرامي الحقيقي فيحسّر المشاهد أيضاً أنه يستطيع أن يؤدي هذه الحركات لأنه يقوم بها في الحياة الحقيقية وأيضاً يؤديها الراقصين على خشبة المسرح ويعتبر باليه "بالرغم من كل شيء" من الباليهات القومية في الأداء الحركي والتعبيري على خشبة المسرح وأيضاً نجد الراقصين يعبروا عن الخوف ليس بحركات إيمائية ولكن يعبروا عن الخوف كأي إنسان طبيعي في الحياة وليس أداء تمثيلي على خشبة المسرح

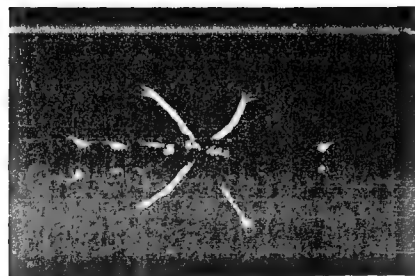
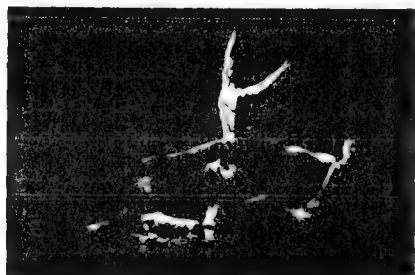
وأيضا مشهد الجوع والعطش فنجد الرقص يستعمل حركات الإنسان اليومية ويضع يده على بطنه أو على فمه ليعطى للمتفرج الإحساس بأنه جوعان وعطشان فعلاً وليس مجرد رمز للحركة. ونجد أيضاً في العلاقة بين الرجل والمرأة، يستعمل حركات تعطي معنى أن هناك علاقة تسهم باللمس المتبادل. والحب، أي أن المصمم وظف حركات عادية يومية في إطار فني حركي وتكوين رفيع المستوى ورؤية واضحة لتجسيد معاني كثيرة لانساق عاطفية .

أن التكوين الحركي ليس فقط وجهة نظر مصمم معينه أو أسلوب معين ولكن التكوين الحركي أصبح الآن هو الأسلوب الاستاتيكي والديناميكي ولحركات مستوحاه من الجمال العام وحدود مجريه لاستخدام الحركة متى يمكن للتعبير والتجسيد عن الموضوع والحدث الدرامي لعمل اللباليه على خشبة المسرح . .

لم يعد التكوين الحركي يعتمد على الرقص الكلاسيكي والرقص التاريخي والرقص التروحي والرقص المرتب والرقص الشعبي العالمي والبانثوميم، ولكن أصبح الآن يعتمد على مفردات حركية أوروبية يعتمد على تراكيبات تجسد للنفس البشرية والنزعات الإنسانية ، ويعتمد أيضاً على الحركات التي يستحدثها مصممي اللباليه، والتي يفرزها المبدعون .

ومع التطور الدائم للتكوين الحركي صاحبه تطور في طرق تدريس الرقص الكلاسيكي، والرقص المزدوج والرقص التاريخي لما ظهر من مفردات وحركات عديدة مستخدمة دخلت ضمن المناهج الدراسية لهذه المواد .

إن الإبداع الفنى والإبداع الإنسانى لا يقف عند حدود دائماً يوجد الجديد الذى يبرره بتطور مفهوم الفن عامة ومفهوم الرقص خاصة وكل هذا التطور وكل هذه الأبداعات تعود مباشرة لصالح المتفرج والرقص بزوقه للفنى ولحساسه بالجمال .



# المادة غير العربية

\* البحث

\* المقال النقدي





Peter WHYTE, - *La référence artistique comme procédé littéraire dans quelques romans et contes de Gautier*, in *l'art et l'artiste*, volume 2, 1982.

- *Du mode narratif dans les récits fantastiques de Gautier*, Archives de Lettres Modernes, 1984.

**Colloques:**

Actes du colloque international de Montpellier, *Théophile Gautier et les arts plastiques*. Volume 1, Université Paul Valéry, 1982.

Actes du colloque international de Montpellier, *Théophile Gautier écrivain et esthète*, Volume 2, Université Paul Valéry, 1982.

**Numéros spéciaux de revues consacrées à Théophile Gautier**

-Revue d'histoire littéraire de la France, numéro 4, 1972.Consulter, sur les contes fantastiques, les articles de Ross Chambers et Jean Decottinginies.

-Revue Europe, Mai, 1979 No 601. Consulter, sur les contes fantastiques, les articles de Marie Claude Schapira.

**Œuvres Critiques Générales:**

Albert CASSAGNE, *La théorie de l'art pour l'art en France*,Hachette, Paris, 1966.

Bernard VOUILLOUX, *Le tableau: description et peinture*, Hachette,Paris, 1986.

Enzo CARAMASCHI, *Arts visuels et littérature, de Stendhal à l'impressionnisme*, Nizet, 1985.

Philippe HAMON, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Hachette Université, 1981.

René JULLIAN , *Le mouvement des arts du romantisme au symbolisme*, Albin Michel, 1979.

**Bibliographie:**

**Corpus:**

Théophile Gautier, *Contes et récits fantastiques*, Livre de poche, 1994.

**Œuvres Critiques sur Théophile Gautier**

Georges MATORE, *Le vocabulaire de la prose littéraire de 1833 à 1845*, Droz, 1951

Georges POULET: *Trois essais de mythologie romantique*. José Corti, 1966

H.Van DER TUIN, *L'évolution psychologique, esthétique et littéraire de Théophile Gautier* Nizet, Paris, 1967.

Marc EIGELDINGER, *L'inscription de l'œuvre plastique dans les récits de Théophile Gautier*. Droz, 1982.

Marcel VOISIN, *-Le soleil et la nuit. L'imaginaire dans l'œuvre de Théophile Gautier*, Editions de l'université de Bruxelles, Bruxelles, 1981.

*-L'insolite quotidien dans l'œuvre de Théophile Gautier*, Cahier de l'Association Internationale des Etude françaises, No.32, 1980.

Marie-Claude SCHAPIRA, *Le langage de la couleur dans les nouvelles de Théophile Gautier*, in *l'art et l'artiste*, volume 2, 1982.

Nathalie DAVID WEILL, *La quête de la femme chez Théophile Gautier*, Droz, 1989.

Paolo TORTONESE, *La vie extérieure. Essai sur l'œuvre narrative de Théophile Gautier*. Archives des lettres modernes, 1992.

La langue que cherche à inventer Gautier pour décrire la beauté est une langue d'une envergure bien supérieure à la langue humaine, une langue abstraite. Par imitation de cette langue céleste, le poète s'efforce d'aller au-delà des limites de la langue humaine et de lui demander plus qu'elle ne peut donner. Dans le mouvement de sublimation, notre conteur artiste invente en quelque sorte un art nouveau, où tous les moyens artistiques sont réunis pour exprimer la beauté sublime. Il applique à son art ses théories esthétiques. Doué d'une imagination brillante et fantaisiste, sa représentation possède toujours des contours précis: celle d'un artiste qui cherche avant tout à rendre les effets de lumière, le jeu des lignes, des formes, des reliefs et des couleurs. Si sa vision est celle d'un peintre, sa technique est plutôt celle d'un "orfèvre"; il choisit ses mots avec un soin minutieux, car "*il y a des mots diamant, saphir, rubis, émeraude, d'autres qui luisent comme du phosphore quand on les frotte*"<sup>1</sup>; puis il les assemble pour les montrer "*en bracelets, en colliers ou en bagues*"<sup>2</sup>.

La magie de l'artiste réside surtout dans la réalisation de son rêve d'amour sur la toile, en peignant la maîtresse qu'il aurait aimé avoir, il se libère de son rêve en l'exprimant, et du rêve des autres en fixant le sien. Mais aussi il rejoint l'universalité de la création en retrouvant les grands types artistiques qui sont comme les linéaments, les monades de tous les désirs humains. C'est dans la singularité même de ses sentiments les plus intimes qu'il fait l'expérience de l'universalité. Expérience traversant mer et continent, traversant langue et traduction.

---

<sup>1</sup> Théophile Gautier, *Tableaux à la plume*, Charpentier, 1880, p.58

<sup>2</sup> Ibid, p.59

Dans les contes de Gautier, la description arrête l'action et entretient le suspens narratif et invite le lecteur à contempler la beauté des modèles féminins. C'est peut-être une des formes de digression dont s'occupe J. Ricardou dans son livre *Problèmes du roman*<sup>1</sup>, cette pratique du retardement d'événements qui passe par la parenthèse descriptive correspond à ce que Barthes appelle "le code herméneutique du récit", quand le passage descriptif offre au lecteur l'occasion d'élaborer des hypothèses, d'établir des comparaisons ou des rapprochements ou des analogies.

Contrairement à son ambition réaliste, Gautier ne donne pas à voir, mais il donne une dérive à l'imaginaire. Le fantasme et l'illusion dominent plus que la représentation ou la copie, la plastique plus que l'Esprit. Le rôle esthétique que jouent les passages descriptifs innombrables dans les contes, ce luxe du langage montre le pouvoir de l'écriture de Gautier dans la mesure où, créant un objet de parole ou un *être de papier*, il individualise sa propre vision et réalise son propre rêve, le rêve d'une beauté idéale.

Ce sculpteur poète ballote entre la double inspiration vers l'infini, vers l'idéal, mais en même temps, il ne veut et ne peut pas renoncer au monde réel qui reste malgré tout son seul moyen d'expression.

<sup>1</sup> J. Ricardou, *Problèmes du roman*, Nathan, 1976, p. 88

*blancheur*.<sup>1</sup> Autre que sa fonction ornementale, la figure mythologique permet à l'écrivain d'illustrer les élans vers l'inaccessible, vers le divin, vers tout ce qui dépasse le visible et le concret, ce qui dépasse même la contemplation.

Le modèle chez Gautier est donc chargé de suggérer sensuellement cette féminité, un instrument de plaisir, d'une part plaisir de dévoiler le corps féminin, de montrer sa beauté; d'autre part plaisir d'effleurer et de toucher ce corps.

---

<sup>1</sup> *La chaîne d'or*, p.129.

Les belles créatures surnaturelles des récits fantastiques se ressemblent par leur dévotion entière à l'amour. Angéla de *"la cafetière"*, Clarimonde de *"La morte amoureuse"*, Miss Alicia de *"Jettatura"* se donnent jusqu'à en mourir à l'homme qu'elles aiment. Sur le plan physique ou morale, cette beauté angélique est le point commun de tous les personnages féminins de Gautier. Toutes les femmes (en chair et en os) sont des véritables apparitions célestes : belles, douces, bonnes, d'un esprit fin et sensible, elles révèlent chez l'auteur une volonté d'idéalisation romantique de la féminité.

Sur le plan physique, elles se ressemblent toutes par *"la blancheur éblouissante"* de leur teint. Gautier utilise exactement la même formule dans le cas d'Angéla et d'Alicia; quant à la comtesse Libinski d'*Avatar*, son front est *"plus blanc et plus pur que la neige vierge"*. La beauté angélique, cette beauté incapable de trahison ou de mensonge a été toujours liée à la pureté, à l'innocence et à toutes les valeurs positives.

La tentation du modèle féminin à devenir une apparition angélique se manifeste clairement dans tous les contes. Pour projeter ses personnages dans cet imaginaire idéal, Gautier a recouru aux figures mythologiques. Qu'il apparaisse implicitement ou qu'il soit directement nommé, le mythe semble être la limite idéale vers lequel tendent de nombreux modèles. Voici l'exemple de Grechen: *"sa beauté, semblable à celle d'Hélène aimée de Paris, excitait l'admiration et les désirs...rien n'était plus beau que Plangon, et je ne sais pourquoi Vénus, qui fut jalouse de Psyché, ne l'a pas été de notre Milésienne. Thétis elle-même, à qui le vieux Mélésgène a donné l'épithète des pieds d'argent, ne pourrait soutenir la comparaison pour la petitesse et la*

fois la beauté palpable et la beauté spirituelle. Dans *Jettatura* le comte Altavilla décrit ainsi la beauté de sa bien-aimée, Alicia: "*La santé étincelante, la joie d'existence, la fleur de vie éclataient dans toute sa personne. Sa beauté en devenait lumineuse et nageait comme dans une atmosphère de bien-être*"<sup>1</sup>, un peu plus loin il ajoute: "*Et maintenant sa beauté a pris quelque chose de languissant, ses traits s'atténuent en délicatesses morbides(...)* L'élément terrestre s'efface et laisse dominer l'élément angélique. Miss Alicia devient d'une perfection éthérée"<sup>2</sup>. Gautier juxtapose deux mondes différents qui semblent vivre aux dépens l'un de l'autre.

Gautier aura beau tenter de donner vie et consistance à des beautés idéales, il ne saurait abolir complètement les frontières, et à l'image du vieillard, qui intervient au près d'Arria Marcella pour la rappeler au monde invisible, le poète doit constater l'impossible représentation du monde abstrait. "*Ne peux-tu laisser les vivants dans leur sphère...n'attire plus cet homme hors du cercle de sa vie que Dieu a mesurée*"<sup>3</sup>, dit en effet le vieillard à Arria, qui, "*à ce moment suprême où sa beauté furieuse rayonnait avec un éclat surnaturel*". Alors le vieillard décide "*d'employer les grands moyens et de rendre ton néant palpable et visible à cet enfant fasciné*"<sup>4</sup>. "Rendre palpable et visible" le néant, tel est l'interdit de la représentation que cherche à franchir Gautier.

---

<sup>1</sup> *Jettatura*, p566.

<sup>2</sup> *Jettatura*, p.567

<sup>3</sup> *Arria Marcella*, p128

<sup>4</sup> *Ibid*, p.129

Dans ce monde fantastique, il est clair que les personnages ne sont d'aucun temps ni d'aucun lieu; ils vont et viennent sans que l'on sache pourquoi ni comment?

Aspirant toujours vers une réalité autre, maints modèles de femmes imaginaires réapparaissent. Clarimonde dans *La Morte Amoureuse*, est présentée déjà comme une jeune femme d'une beauté rare et d'une magnificence royale. En effet son portrait s'attache dans un premier mouvement à élever les traits qui forment le personnage au rang royal, puis dans un second temps à manifester non plus seulement la délicatesse mais la transparence de ces mêmes traits *"Elle était assez grande, avec une taille et un port de déesse; ses cheveux, d'un blond doux, se séparaient sur le haut de sa tête et coulaient sur ses tempes comme deux fleuves d'or; on dirait une reine avec son diadème, pour son nez, il était d'une finesse et d'une fierté toute royale..."*<sup>1</sup>

C'est une beauté céleste et idéale que cherche à décrire l'auteur d'*Emaux et Camées* ; au fur et à mesure que la description se poursuit, se confirme un élan vers l'irréalisation et l'effacement du visible. C'est en effet ce que dira plus tard Starobinski à propos de Gautier: *"Son idéal d'artiste se lie à toutes les activités où l'être corporel et l'existence charnelle se surpassent, non pour quitter la condition charnelle et corporelle, mais pour lui conférer un rayonnement glorieux"*<sup>2</sup>.

Parvenir au point limite du monde réel et trouver le lien entre le réel et l'idéal, tel est le but de l'artiste capable de rendre à la

<sup>1</sup> *La Morte Amoureuse*, p.80

<sup>2</sup> Cité dans la préface des *Etudes sur Théophile Gautier* prosateur de Jean Richer. Nizet, 1981.



passion, la morale. Sans ce second élément, qui est l'enveloppe amusante, apéritive, le premier élément serait indigestible, inappréciable, non adapté et non approprié à la nature humaine. Je défie qu'on découvre un échantillon quelconque de beauté qui ne contienne pas ces deux éléments<sup>1</sup>.

Si par l'intermédiaire du modèle littéraire Gautier a pu peindre la beauté visible et sensuelle, il aura besoin, pour atteindre l'Idéal, de transporter son lecteur dans un monde plus "éthéré", dans une réalité autre que celle qui est immédiatement visible. En ce sens, il opère sur le lecteur un ravissement au sens propre du terme. *"La muse de Gautier habite un monde plus éthéré. Ses personnages sont des anges, le prêtre, le roi...Se débarrassant ainsi du tracass des réalités présentes, elle poursuit plus librement son rêve de beauté"*<sup>2</sup>.

A travers les personnages irréels qui peuplent son œuvre, Gautier poursuit son rêve de beauté. Il crée un au-delà du réel apparent, un monde privilégié où l'effet de présence de personnages purement imaginaires se fait le plus fort. Dans ce cas, le fantastique apparaît bien un moyen propre à l'artiste qui cherche à voir au-delà de la beauté visible ou sensuelle, une sorte de beauté appartenant à "une vie extérieure" ou à une "réalité supérieure" de type platonicien.

Les contes fantastiques sont peuplés d'êtres échappant de tapisseries "la cafetière" et "Omphale", d'êtres doués de pouvoirs magiques "La morte amoureuse", "le roi Candaule" et "Jettatura".

---

<sup>1</sup>Baudelaire, *Critique d'art, Le peintre de la vie moderne*, Folio essais, Paris, 1992, p345

<sup>2</sup> Baudelaire, *L'art romantique*, Flammarion, Paris, 1989, p.253

hors du commun, des personnages métaphysiques proprement dit, mais aussi de rejoindre le mythe et en l'élevant vers l'au-delà.

La tentation de l'absolu et la description de la beauté sous-tendent toute l'œuvre de Gautier et forment l'élément moteur de son écriture. En réalité, il faut donner un sens beaucoup plus abstrait à cette idée et constater qu'il y a chez Gautier des degrés du beau et que l'amour dont il rêve n'est pas seulement un amour des corps, mais un amour spirituel. " *la beauté pour moi, c'est la Divinité visible, c'est le bonheur palpable, c'est le ciel descendu sur la terre*"<sup>1</sup>, et enfin, " *la plus pure symbolisation de l'essence éternelle*"<sup>2</sup>.

Si la beauté que cherche Gautier est plutôt une beauté spirituelle, l'écriture chargée de la décrire, doit elle aussi s'élever vers l'absolu, vers le non-relatif et l'inconditionné. Van der Tuin<sup>3</sup> en étudiant l'évolution esthétique de Gautier, constate qu'il confond au début les belles choses et le Beau en soi, puis, ne trouvant aucune femme capable de répondre à l'idéal qu'il s'est fait, il considère le Beau, comme concept universel et métaphysique.

Baudelaire a tenté d'expliquer la théorie rationnelle et historique du beau chez Gautier, en opposition avec la théorie du beau unique et absolu; pour montrer que le beau est toujours inévitablement, d'une composition double: "...le beau est fait d'un élément éternel, invariable, et d'un élément relatif, circonstanciel, qui sera, tour à tour ou tout ensemble, l'époque, la mode, la

<sup>1</sup>Préface de *Mademoiselle de Maupin*, op.cit.

<sup>2</sup> Ibid

<sup>3</sup>Van der Tuin, *L'évolution psychologique, esthétique et littéraire de Théophile Gautier. Etude de caractériologie "littéraire"*, Holdert, 1973, p121 à 140.

La grande cohérence de ces références artistiques caractérise et distingue effectivement l'univers de Gautier et les sources de son esthétique. Tout un univers de formes et d'images qui ne sont certes pas à considérer chacune isolément, mais comme un tout dynamique renvoyant à la perception artistique du poète et lui servant de relais pour décrire non seulement la beauté palpable mais aussi la beauté spirituelle qui y est cachée.

Si le beau est un tout rassemblant les éléments qui peuvent constituer un modèle idéal, il est de même très clair que le modèle que rêve de faire Gautier n'est pas celui d'une femme particulièrement belle, ni celui de la plus belle des femmes, mais le modèle de l'idée même de la beauté.

Il existe dans la problématique de la description de la beauté chez Gautier un paradoxe évident : il ne s'intéresse majoritairement qu'à la description physique des personnages, et quasiment jamais, à leur psychologie; or il ne cesse de démontrer que la forme visible est en fait secondaire et tout à fait relative. Ce paradoxe apparent ne suggère-t-il pas que c'est à une autre forme, non plus visible et concrète, mais idéale et spirituelle, que Gautier tente consacrer ses efforts d'artiste ?

Ce que cherche à décrire Gautier n'est donc pas le visible mais l'au-delà du visible, "*ce que je cherche n'existe point*", constate le narrateur. Ce qu'il cherche en effet, c'est le sens caché des choses, c'est leur raison d'être, leur forme essentielle, en un mot: "*c'est l'absolu*". L'art de Gautier se ressent fortement dans cette tentation de l'absolu qui le hante et qui est son instrument privilégié pour créer non seulement des personnages

style de l'artiste. Lorsque la représentation figurée l'intéresse, il ne cherche ni à la répéter ni à transposer l'oeuvre peinte en oeuvre écrite; mais il se sert des chefs d'oeuvres respectifs comme source d'inspiration pour grimper sur l'échelle de la beauté idéale.

Le rôle primordial que viennent véritablement jouer les références artistiques, c'est de noter la valeur de l'écriture littéraire par rapport aux autres arts. Parce que l'art de dire le beau, tel que le met en usage Gautier, est un art de l'évocation qui surpasse la figuration; ainsi, après avoir fait le portrait de Cléopâtre, il avoue que *"Cléomène, s'il eut été son contemporain et s'il eut pu la voir, aurait brisé sa Vénus de dépit"*<sup>1</sup>, suggérant ainsi que même le chef d'oeuvre de pureté et de beauté qu'a pu réaliser cet illustre sculpteur n'est rien face à la beauté que le portraitiste, Gautier, a devant les yeux, et qu'il peut évoquer par le recours à la poétique. Il le fait au cas de Nyssia, chez qui *"On eut dit qu'émue d'un sentiment de jalousie à l'endroit des merveilles futures des sculpteurs grecs, elle avait voulu, elle aussi, modeler une statue et faire voir qu'elle était encore la souveraine maîtresse en fait de plastique"*<sup>2</sup>. Car *"le monde de perfections que renfermait l'ovale allongé de sa figure, nul ne pourra le redire, ni le statuaire avec son ciseau, ni le poète avec son style, fût-il Praxitèle, Apelles ou Mimnerme"*<sup>3</sup>, par là même il affirme au lecteur que tout essai de figuration, qu'elle que soit sa perfection, ne saurait en approcher, seul l'art a le pouvoir de suggérer cette beauté.

<sup>1</sup> Une Nuit de Cléopâtre, p.146

<sup>2</sup> Le Roi Candaule, p.279

<sup>3</sup> Ibid, p.279

A travers *Une nuit de Cléopâtre* nous faisons la connaissance de certains peintres : "Il faudrait le pinceau de Martinn, le grand peintre des énormités, et nous n'avons qu'un maigre trait de plume"<sup>1</sup>, sur la tapisserie d'Hercule et Omphale, "le dessin était tourmenté à la façon de Van Loo et dans le style le plus Pompadour qu'il soit possible d'imaginer"<sup>2</sup>. Il existe bien d'ailleurs un tableau peint par Van Loo en 1765 intitulé *Hercule et Omphale*. "Un bouvier touchait gravement ses bêtes de l'aiguillon, avec une pose de statue à faire tomber Ingres en extase"<sup>3</sup>. Ingres est, pour Gautier, "le souverain" en matière d'art, car il résume et reprend "le flambeau de l'Antiquité"; chez lui, la personnification de la beauté suprême se meut et se manifeste.

Si les noms des artistes, qu'ils soient peintres ou sculpteurs sont si fréquents dans les contes de Gautier, les références aux œuvres d'art, statues et tableaux abondent également. Dans *Le roi Candaule* "Si par hasard vous avez jeté un oeil sur un de ces beaux vases étrusques, à fond noir et à figures rouges, orné d'un de ces sujets qu'on désigne sous le nom de toilette grecque, vous aurez une idée de la grâce de Nyssia dans cette pose, qui depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours, a fourni tant d'heureux motifs aux peintres et aux statuaires"<sup>4</sup>.

Comme nous pouvons le remarquer, Gautier ne se contente pas de faire la description minutieuse d'un type précis, mais il évoque l'impression qui se dégage du tableau et donne une idée du

---

<sup>1</sup> *Une nuit de Cléopâtre*, p.182

<sup>2</sup> *Omphale*, p.67

<sup>3</sup> *Arria Marcella*, p.347

<sup>4</sup> *Le Roi Candaule*, p.303.

graveurs florentins, des peintres espagnols et des sculpteurs grecs(...)"<sup>1</sup>. Ces sortes d'intertextes sont extrêmement variés: artiste, tableau ou statue célèbres, matériau ou école artistique. La référence se déplace dans les descriptions : soit en exergue, comme "la caricature du commodore à la manière de Hogarth"<sup>2</sup>, soit à la fin du portrait de Gretchen, "et vous aurez une toile flamande du meilleur temps, que Terburg ou Netscher ne refuserait pas de signer"<sup>3</sup> comme pour prolonger la description dans une sorte d'élan artistique.

Noms de peintres et noms de sculpteurs se côtoient. Les noms propres de sculpteurs célèbres nationaux et internationaux: dans *Arria Marcella* "Arria dans une pose voluptueuse et sereine qui rappelait la femme couchée de Phidias sur le fronton du Parthénon"<sup>4</sup>, "Deux plis qu'on aurait pu croire fouillés dans le marbre de Phidias ou Cléomène"<sup>5</sup> Dans *La chaîne d'or* : "Le ciseau de Cléomène ou le pinceau d'Apelles pourraient seuls donner une idée de l'exquise perfection des formes de Plangon"<sup>6</sup>, Phidias<sup>7</sup> et Apelles<sup>8</sup> apparaissent fréquemment dans les contes.

<sup>1</sup> Peter Whyte, "La référence artistique comme procédé littéraire dans quelques romans et contes de Gautier" Actes du colloque international de Montpellier, septembre 1982, tome II "Théophile Gautier, écrivain et esthète", p188.

<sup>2</sup> *Jettatura*, p.503

<sup>3</sup> *La Tolson d'Or*, p.248

<sup>4</sup> *Arria Marcella*, p.358

<sup>5</sup> *Ibid*, p.355

<sup>6</sup> *La chaîne d'or*, p118.

<sup>7</sup> Sculpteur athénien, le représentant le plus illustre de l'art classique grec, Dictionnaire des noms propres, le Petit Robert.

<sup>8</sup> Peintre grec, le plus célèbre de l'Antiquité, Dictionnaire des noms propres, le Petit Robert.

tout lecteur est capable de jour de ces femmes à la fois belles, bien habillées et richement voluptueuses.

Ce style descriptif travaillé et orné, peut – on dire qu'il rappelle le procédé de la référence artistique ou l'*ekphrasis*, "*Dans un texte littéraire, l'ekphrasis ou "tableau vivant" rend la description si vivante qu'on dirait "peinte" plutôt qu'exprimée en parole. Il ne désigne pas uniquement la description d'une œuvre d'art, mais en général des éléments esthétiques fortement valorisés*"<sup>1</sup> Cette beauté formelle détachable exige tout un art de disposition de mots, créant un tableau audio-visuel ou parlant. Gautier a-t- il été influencé par l'*ekphrasis* du XVIIème siècle où palais et mobilier tenaient le premier plan.

L'abondance et la variété de cette technique (l'*ekphrasis*) dans les contes de Gautier nous intéresse en effet à plusieurs égards. D'une part elle donne un éclairage tout à fait original, puisque en fait l'œuvre d'art citée n'est pas sujette à une description, mais bien plutôt un moyen pour reproduire une certaine beauté. D'autre part, la multiplicité et la cohérence des différentes références artistiques (tableaux ou statues) indiquent qu'il s'agit pour Gautier de s'en servir comme d'une palette de peintre et de composer ainsi ses modèles à partir de plusieurs chefs d'œuvres de grands artistes, en empruntant à chacun ce qui caractérise son génie. L'importance des références à la sculpture ne vient-elle pas justement servir de matériau pour décrire la beauté idéale dont rêve Gautier?

Comme le remarque Peter Whyte " *les noms des artistes forment un ensemble, formé des Vénitiens, des Flamands, des*

---

<sup>1</sup> Marie Annick, *La Description*, Hachette, 2001, p.14

intéressant, l'âme lui venait à la peau, pour ainsi dire, et se faisait visible"<sup>1</sup>.

Une longue analyse et un profond commentaire illuminent la situation, situation miraculeuse et féerique: "sa blancheur s'illuminait, comme l'albâtre d'une lampe, d'un rayon intérieur : il y avait dans son teint de ces scintillations phosphorescentes, de ces tremblements lumineux dont parle Dante lorsqu'il peint les splendeurs du paradis; on eut dit un ange se détachant en clair sur un soleil "<sup>2</sup>. La beauté angélique est liée à la pureté, à l'innocence et à toute les valeurs positives, beauté incapable de trahison ou de mensonge.

Le contraste ou le mariage des couleurs aident souvent à apprécier la blancheur de Clarimonde: "les rideaux de damas rouges à grandes fleurs, relevés par des torsades d'or"<sup>3</sup>. Lorsqu'il s'agit de la comtesse Labinski, Gautier insiste sur sa tenue: "un large pli de châle et le disque d'une ombrelle frangée de soie;... Un grand crêpe de Chine....un chapeau de la plus fine paille de Florence"<sup>4</sup>.

Notons le réalisme et le respect des accessoires propres aux femmes de cette période tout en répondant en quelque sorte à son propre goût. Dans *Jettatura*, tout un trousseau de robes : "robe de vert d'eau glacé qui fait paraître noire comme une taupe toute femme dont le teint est irréprochable". Plus loin: "la robe de grenadine à volants et brodés de palmettes rouges, qui s'accordait à merveille avec les tresses de corail à petits grains..."<sup>5</sup> Certes,

<sup>1</sup> Avatar, p.415

<sup>2</sup> Ibid, p.416

<sup>3</sup> La Morte Amoureuse, p.95

<sup>4</sup> Avatar, p.386

<sup>5</sup> Jettatura, p.503



*poètes à faire des comparaisons blanches* <sup>1</sup>. Notons bien derrière l'ironie de cette phrase l'expression de "*comparaisons blanches*" qui illustre bien le fait que Gautier veut donner un équivalent exact de la couleur qui s'en dégage ou plutôt un équivalent de la sensation qu'inspire l'image.

Dans *La toison d'or* les jeux de l'ombre et de la lumière, à leur tour, viennent compléter la peinture de la beauté, décrivant Gretchen "*sa jolie tête est égayée en dessous par mille reflets folâtres qui argentent de teintes fraîches et vaporeuses l'ombre transparente qui la baigne...*" <sup>2</sup>, suivi d'une série d'indications sur les effets naturels de lumière qui "*veloute*", "*satine*" et "*fait briller*". Ce qui montre que le rôle de ces traits de lumière est avant tout esthétique et décoratif "*je veux que la lumière entre partout, qu'il y ait le moins d'ombre possible et, que la couleur étincelle*" <sup>3</sup>.

Le jeu des lumières et de la couleur blanche spécialement est très évident dans la description de la beauté spirituelle qui est toujours présentée par une dimension lumineuse "*apparition étincelante...étoilé du diamants...brodé de perles...chamarré d'or...*" <sup>4</sup>. Ce champ lexical bien choisi permet la femme aimée de se manifester sous la forme d'un ange, ce qui exprime l'irrésistible tension vers l'absolu en général. Le narrateur signale que si Octave avait "*été séduit par la radieuse beauté de la comtesse, il le fut bien davantage encore au bout de quelques visites par son esprit si rare, si fin, si étendu*" <sup>5</sup> il arrive à personnifier son image: "*quand elle parlait sur quelque sujet*

---

<sup>1</sup> *Jettatura*, p.522

<sup>2</sup> *La Toison d'Or*, p.215

<sup>3</sup> *Mademoiselle de Maupin*, p151

<sup>4</sup> *Avatar*, p.400

<sup>5</sup> *Ibid*, p.409

Ses statues et ses tableaux se faufilent devant les yeux du lecteur avec: forme, cadre, mouvement, gestes, couleurs et effets de lumière. Selon Barthes, le modèle est presque l'écho d'une bonne description: *"Toute description littéraire est une vue(...)l'écrivain transforme d'abord le "réel" en objet peint, après quoi il peut décrocher cet objet, le tirer de sa peinture en un mot: le "dé-peindre"."*<sup>1</sup>

Les mots choisis par Gautier dépassent leur propre signification, ils suscitent des couleurs, des parfums, des sensations tactiles et des images. Gautier emprunte donc à la théorie des analogies sa puissance évocatrice, pour pallier l'impuissance des mots seuls; ce qui donne au modèle décrit une dimension hors du commun. Nous pouvons admirer la beauté de la comtesse Labinski présentée au moyen d'analogies poétiques évoquant diverses sensations : *"D'épais bandeaux blonds crespelés, dont les cannelures formaient comme des vagues de lumière, descendaient des deux côtés de son front plus blanc et plus pur que la neige vierge tombée dans la nuit sur le plus haut sommet d'une Alpe; ces cils longs et déliés comme ces fils d'or que les miniaturistes font rayonner autour des têtes de leurs anges, voilaient à demi ses prunelles d'un bleu vert pareil à ces lueurs qui traversent les glaciers par certains effets de soleil; et ses joues ressemblaient à de timides roses blanches que ferait rougir l'aveu du rossignol ou le baiser du papillon"*<sup>2</sup>. De même et de façon encore plus nette, voire caricaturale, la beauté décrite d'Alicia se sert de tout un matériel poétique : *"une peau d'une blancheur éblouissante à rendre jaune le lait, la neige, le lis, l'albâtre, la cire vierge, et tout ce qui sert aux*

<sup>1</sup> Roland Barthes, *Tel Quel*, Le Seuil, 1970.

<sup>2</sup> *Avatar*, p.378

d'une draperie si fine et qui lui colle tant à la peau qu'elle semble mouillée. Plus tard les artistes feront véritablement poser leurs modèles avec une draperie mouillée. Pour Gautier, non seulement le principe de la draperie mouillée fait partie de ce qu'il appelle le "nu", mais il est surtout le moyen de mettre en évidence la beauté du corps féminin, c'est un moyen d'appréciation et d'amour. Il est possible de décrire les plis du vêtement, mais peut-on en dire autant du corps nu ? Si la beauté a besoin de l'artifice du style pour être décrite la nudité féminine chez Gautier a besoin d'accessoires, comme celui de la draperie mouillée pour être révélée.

Le vêtement bien souvent sert à préfigurer le corps qu'il revêt, Gautier le laisse habilement transparaître. Clarimonde *"était couverte d'un voile de lin d'une telle finesse qu'il ne dérobaient en rien la forme charmante de son corps"*<sup>1</sup>, un peu plus loin on la voit *"enveloppée de ce fin tissu qui trahissait tous les contours de son corps"*<sup>2</sup>. Draperie mouillée ou tissu fin sont utilisés pour faire transparaître la beauté du corps féminin et permettre de suivre ses lignes et ses contours.

Peut-on donc parler d'une puissance poétique, d'un nouveau langage permettant au poète de poursuivre sa quête du Beau ? Gautier s'efforce de chercher un langage adéquat et précis ; face à l'insuffisance des mots, il forge un lexique qui tire sa force de sa cohérence, puisqu'il fonctionne par affinité et par sympathie entre les éléments qui le constituent.

<sup>1</sup> *La morte Amoureuse*, p.69

<sup>2</sup> *Ibid*, p.96

marbre <sup>1</sup>, " elle devint d'une blancheur de marbre <sup>2</sup>, " enveloppée de ce fin tissu qui trahissait tous les contours de son corps, elle ressemblait à une statue de marbre de baigneuse antique plutôt qu'à une femme douée de vie <sup>3</sup>.

Le marbre devient un matériau emblématique, il revendique à la fois la capacité de dépassement et la sublimation du visible, mais aussi et surtout l'aptitude à donner vie à ses créations. C'est pourquoi la production artistique réalisée par les héros-peintres des textes de Gautier est manifestée par une intense vie. Ainsi lorsque Tiburce se met à peindre Gretchen, " au bout de deux heures, la tête vivait déjà et sortait à demi de la toile <sup>4</sup>.

D'autres matériaux sculpturaux sont utilisés fréquemment dans les contes tels que "le bronze" et "l'albâtre", dans *Le pied de momie* "elle avait ces belles teintes fauves et rousses qui donnent au bronze florentin cet aspect chaud et vivace, si préférable au ton vert-de-gris des bronzes ordinaires qu'on prendrait volontiers pour des statues en putréfaction <sup>5</sup>, dans *Avatar* " Ses bras d'un ton plus pur que celui de l'albâtre où les statuaires florentins taillent des copies de statues antiques <sup>6</sup>.

Il ne faut pas oublier le principe de "la draperie mouillée" qui est un artifice employé en sculpture depuis les grecs-principalement au 4<sup>e</sup> siècle-, selon lequel la statue semble couverte

<sup>1</sup> *Jettatura*, p.594

<sup>2</sup> *la morte amoureuse*, p.84.

<sup>3</sup> *Ibid*, p.101

*La Toison d'or*, p.215 6

<sup>5</sup> *Pied de momie*, p.250

<sup>6</sup> *Avatar*, p.392

l'or, le marbre, la solidité, les formes taillées aux ciseaux, fermes, robustes et sculptées.

Le marbre plus particulièrement semble obséder l'artiste et sa présence est évidente dans tous les contes. En effet, il sert à souligner l'éclat de la blancheur du corps, avec ses reflets: " Une gorge entièrement nue, blanche, transparente, comme un marbre antique "<sup>1</sup>, "ses épaules et sa poitrine étaient découvertes, et jamais je n'ai rien vu d'aussi beau au monde; le marbre le plus élevé n'approche pas de cette exquise perfection"<sup>2</sup>, " ses épaules lustrées et blanches comme le marbre de Paros "<sup>3</sup>, "un rayon de soleil égaré par hasard rehaussait la chaude blancheur de son linge et de son bras de marbre doré "<sup>4</sup>, " ses épaules scintillaient comme du marbre de Paros "<sup>5</sup> " la jambe qui s'attachait à ce pied et prenait, au reflet de la lampe, des luisants de marbre poli était d'une pureté et d'un tour irréprochables "<sup>6</sup>, " son beau pied nu, plus pur et plus blanc que le marbre "<sup>7</sup>, " ses jambes luisaient sous la soie comme le marbre d'une statue antique "<sup>8</sup>.

Rappelons que l'analogie poétique du marbre peut aussi servir à souligner et à suggérer la blancheur extrême, pure et froide du corps de la femme décrite, et dans ce cas le marbre semble figer, voire pétrifier cet être. Ainsi " son beau front pur comme un marbre grec "<sup>9</sup>, " un visage pur et froid comme le

---

<sup>1</sup> Arria Marcella, p.338

<sup>2</sup> Ibid, p.340

<sup>3</sup> La chaîne d'or, p.122,

<sup>4</sup> Ibid, p.139

<sup>5</sup> La maison d'or, p.206

<sup>6</sup> Le Roi Candaule, p.303

<sup>7</sup> Arria Marcella, p.358.

<sup>8</sup> Jettatura, p.544

<sup>9</sup> Ibid, p.587

notre plume en goutte de lumière et que chaque mot s'évapore sur le papier en jetant une flamme et un parfum"<sup>1</sup>. C'est pourquoi notre artiste invente un art nouveau, un art proche de beaux arts pour créer une beauté sublime. C'est donc à une sorte d'alchimie des techniques artistiques et de leurs matériaux mis en œuvre que se livre Gautier dans son projet esthétique et poétique. Avec les crayons et la palette, avec le marbre et le bronze, Gautier devient le sculpteur de son récit. D'ailleurs la sculpture et les grands sculpteurs font partie de son intertexte.

Comment donc expliquer la fascination de Gautier pour la sculpture? Sa prédilection peut s'expliquer de deux façons: d'une part le travail de l'écrivain est pour lui tout à fait semblable à celui du sculpteur, puisque tous deux poursuivent le même but, "donner un idéal à la forme." D'autre part, la sculpture peut rendre à la beauté une signification particulière et donner à l'art un but bien supérieur à celui de copier le réel. Si la peinture parvient à une apparence exacte, ce n'est qu'une apparence, tandis que la sculpture a toute la réalité matérielle qu'on peut sentir ou toucher. "Je crois décidément qu'il faut que je me fasse sculpteur" déclare Gautier, "car avoir vu une telle beauté et ne pouvoir la rendre d'une manière ou d'une autre, il y a de quoi devenir fou et enragé."<sup>2</sup> Et il ajoute plus loin: "Trois choses me plaisent: "Eclat, solidité, couleur. (...) Ce monde-là est le mien. Les ruisseaux de mes paysages tombent à flots sculptés d'une urne sculptée"<sup>3</sup>. Tel est son univers imaginaire, un monde où domine

<sup>1</sup> Avatar, p. 399

<sup>2</sup> Mademoiselle de Maupin, p. 73

<sup>3</sup> Préface de Mademoiselle de Maupin

marbre, éclat, solidité, couleur. Mes rêves sont faits de cela, et tous les palais que je bâtis à mes chimères sont construits de ces matériaux"<sup>1</sup>, l'alliance des couleurs, l'élégance des objets, la délicatesse des accessoires féminins, tous les effets esthétiques concourent à créer une atmosphère de préciosité décadente.

Il semble vouloir donner une image sensuelle de la beauté et convoquer ses lecteurs à une espèce de "fête de tous les sens", ce sont des morceaux de bravoure comme dit Barthes. C'est pourquoi il va prendre pour modèle presque exclusivement des personnes belles, comme le dit George Matoré "Il est très rare de trouver dans les premières oeuvres en prose de Gautier des modèles de personnes laides"<sup>2</sup>. Il ne s'agit point d'un regard extérieur, mais d'une impression intérieure, d'une communication, d'une physionomie parlante.

Peut – on dire que Gautier manque de vocabulaire pour parvenir à son art? "Qui dira la belle ovale de son visage?" "Comment dire l'indicible?". Les mots lui semblent-ils impuissants et trop limités pour exprimer la beauté? "Il est des choses auxquelles les mots se refusent" avoue le poète. L'ambition de Gautier dépasse le pouvoir des mots, il doit donc inventer une nouvelle langue qui pourra communiquer au lecteur la beauté qu'il veut peindre. "S'il y avait des mots pour rendre ce que je sens, je te ferais une description de cinquante pages (...) mais les langues n'ont pas la moitié des termes les plus indispensables"<sup>3</sup>. Dans *Avatar*, Gautier avoue qu'il "faudrait que chaque goutte d'encre se transforma dans

<sup>1</sup> Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, p.202

<sup>2</sup> Georges Matoré, *Le vocabulaire de la prose littéraire*, p.1833 à 1845, Droz, 1951, p.170

<sup>3</sup> Du beau dans l'art, *Revue des deux mondes*, cité dans *Bulletin société Gautier* no 4, p.40

*marché*<sup>1</sup>. Gretchen a "une perfection rare au pays de Rubens, - un petit pied"<sup>2</sup>, Arria Marcella a un "beau pied plus pur et plus blanc que le marbre"<sup>3</sup>. Un intérêt très particulier est donné au pied féminin nu ou chaussé, facteur d'attrait, privilège féminin et sources de rêveries masculines.

D'après ces divers exemples, l'on constate la sensualité subjective du narrateur, de l'auteur lui-même poursuivant les pas de la beauté féminine.

En effet, si les contes comportent une histoire qui incite l'imagination du lecteur, la description et la peinture font preuve de la compétence de l'auteur tout en créant le plaisir du lecteur. Tout en étant une *greffe textuelle*, la description use d'une écriture capable de reproduction et de transposition très réussies. Chez Gautier, la description garde sa fonction esthétique, elle sert à donner des informations sur le cadre où bouge le personnage. L'arrêtant, le ralentissant, le précipitant les tableaux et les statues de femmes gardent leur beauté incontestable.

Gautier attire l'attention du lecteur sur le personnage et ses accessoires, accessoires souvent raffinés et luxueux comme dans *Véra* de Villiers de l'Isle-Adam: "*sous les vastes draperies de cachemire mauve broché d'or, la croisée était ouverte (....) le comte regarda autour de lui, la robe jetée, la veille, sur un fauteuil; sur la cheminée, les bijoux, le colliers de perles, l'éventail à demi fermé, les lourds flacons de parfums.*"<sup>4</sup> Le choix des matières précieuses chez Gautier est similaire: "l'or, le pourpre, et le

<sup>1</sup> Ibid, p.144

<sup>2</sup> La toison d'or, p.229

<sup>3</sup> Arria Marcella, p.358

<sup>4</sup> Villiers de l'Isle Adam, *Véra*, Contes cruel, 1883.



Tant de bustes, tant de demis figure très réussis où cheveux, visages, cou et gorges sont exquis et pittoresques. Ainsi Bacchide dans *La chaîne d'or* "a les yeux et les cheveux noirs, la bouche épanouie, le sourire étincelant, le regard humide et lustré, les bras ronds et forts, terminés par des mains d'une lueur de reflets blonds comme le cou de Cérés après la moisson; sa gorge, fière et pure, soulève deux beaux plis à sa tunique de byssus"<sup>1</sup>.

Ce portrait détaillé, précis et coloré de certaines parties du corps peut être éclipsé par la concentration de sa caméra sur le "le pied" du personnage, surtout le *petit pied*, le *pied fin* signe d'une beauté aristocratique. Voyons le pied de Nyssia qui "était d'une perfection rare...L'orteil légèrement écarté, comme un pouce d'oiseau, les autres doigts un peu longs, rangés avec une symétrie charmante, les ongles bien formés et brillants comme des agates, les chevilles fines et dégagées, le talon imperceptiblement teinté de rose"<sup>2</sup> Sans oublier la conclusion subjective du narrateur: "rien n'y manquait".

Dans *Avatar*, c'est un autre genre de pied Alicia "n'avait pas un de ces pieds andalous tout courts et ronds...,mais sa cheville était fine, son cou de pied bien ambré, et la semelle de son brodequin, un peu longue peut-être, n'avait pas deux doigts de large"<sup>3</sup>. Cléopâtre: "portait de légères sandales fort minces..."<sup>4</sup>, "les deux adorables pieds", des pieds "blancs comme de l'ivoire neuf et peu rosés...des pieds qui semblaient n'avoir jamais

---

<sup>1</sup> La chaîne d'or, p.135

<sup>2</sup> Le roi Candaule, p.303

<sup>3</sup> Jettatura, p.509

<sup>4</sup> Une nuit de Cléopâtre, p.151

s'adapte à la vision réelle. Et c'est bien en ce sens qu'il est possible de parler de "descriptions exactes". Gautier a su faire de la description littéraire un moyen pour ramener l'expérience visuelle à son caractère élémentaire, ce qui rappelle la troisième étape, La thématization, c'est quand une partie peut être le point de départ d'un autre processus descriptif. Chaque détail contribue ainsi à l'effet d'ensemble suscitant un travail d'interprétation de la part du lecteur amené à reconstituer le modèle présenté.

Dans ce cas la description suit un ordre déterminé créant la cohérence et la progression. Gautier présente d'abord une idée d'ensemble par l'âge et la silhouette de la femme décrite. Cette marque d'un idéal d'éternelle jeunesse, de beauté immortelle de fraîcheur, de convoitise, puisque tous ses personnages féminins ont entre 22 et 27 ans.

La description se focalise rapidement sur un élément particulier, qui va être décrit séparément avec une grande précision. Gautier semble préférer certaines parties du corps plus que d'autres, les détails du visage occupent la place primordiale: voici l'exemple d'Arria Marcella: *" elle était blonde,(...)ses sourcils étaient d'une teinte si douce et si fondue qu'ils se dessinaient à peine visiblement; ses yeux, d'un bleu pâle, avaient le regard le plus velouté et les paupières les plus soyeuses qu'il soit possible d'imaginer; sa bouche petite à y fourrer le bout du doigt, ajoutait encore au caractère enfantin et mignard de sa beauté, et les molles rondeurs et les fossettes de ses joues avaient un charme d'ingénuité inexprimable "*<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Arria Marcella, p.352

en évidence la particularité de la palette de Gautier: *"La littérature, étant un procédé successif, peut inspiré au lecteur différentes images, alors que la peinture fixe une image peinte et ne peut à moins réaliser une fresque de plusieurs panneaux, évoquer plusieurs moments"*<sup>1</sup>. Là, peinture et littérature se complètent et se confondent.

Si l'opération d'ancrage braque la lumière sur le tout, l'aspectualisation opère une fragmentation de ce tout en parties, tout en assumant (partiellement) la cohésion de la description. Les aspects ou les détails choisis peuvent être inégalement mis en valeur.

Gautier procède par étapes, il passe du général vers le particulier, dans *Arria Marcella* "dans la travée des femmes, il (Octavien) venait d'apercevoir une créature d'une beauté merveilleuse...elle était brune et pâle"<sup>2</sup>, ensuite vient la description des cheveux, longueur, couleur, teinte. Puis le visage vu de haut en bas : les yeux, le nez, et la bouche, avec les détails de plus en plus petits allant "du coin de l'oeil troussé assez haut vers la tempe", jusqu'à la "petite raie à la lèvre inférieure, et "au "duvet presque imperceptible aux commissures". Le portrait de Clarimonde est à cet égard un bon exemple : "Oh! Comme elle était belle! Elle était assez grande, avec une taille et un port de déesse; ses cheveux, d'un blond doux,..., son front, d'une blancheur bleuâtre et transparente, s'étendait large et serein sur les arcs de deux cils presque bruns"<sup>3</sup>. Ainsi les deux exemples soulignent la fragmentation de la description s'approchant de la caméra visuelle de l'admirateur qui

---

<sup>1</sup> Marcel Voisin, *L'imaginaire dans l'œuvre de Gautier*, Bruxelles, 1981.

<sup>2</sup> *Arria Marcella*, p.355

<sup>3</sup> *La Morte Amoureuse*, p.80

nouveaux aspects: le cas le plus caractéristique est celui de la comtesse Labinski dans *Avatar*. Celle-ci est décrite systématiquement, toutes les fois, qu'Octave la voit. Sa première apparition dans la calèche donne lieu à un premier portrait<sup>1</sup> très bref. Sa première rencontre avec son amant, Octave, crée un deuxième portrait: "couchée sur le canapé"<sup>2</sup>. Octave empruntant le corps du comte, le mari légitime de la comtesse, il l'aperçoit dans son intimité, dans ses tâches familières, à sa toilette<sup>3</sup>, au déjeuner<sup>4</sup> et enfin au salon<sup>5</sup>. Dans ses différentes reproductions, on constate une évolution, une progression tout à fait significative pour la problématique de la beauté gautiérienne. Avancant vers une intimité toujours plus grande, vers des poses et des situations plus familières avec une beauté plus "attendrie", "plus abandonnée", plus transparente et plus pure. La comtesse est reine de la situation, semblable à Cléopâtre, elle aussi, est peinte à chaque fois qu'elle change de tenue ou de pose. L'image de cette véritable reine, n'est pas une pose statique, mais le reflet des aspects changeants de sa beauté avec toutes les nuances colorées d'une fresque: "Elle était reine même au bain. Elle allait et venait, plongeait et rapportait du fond des poignées d'or qu'elle lançait; d'autres fois elle se suspendait à la balustrade du bassin, cachant et découvrant ses trésors, tantôt ne laissant voir que son dos poli et lustré, tantôt se montrant entière comme la Vénus Anadyomène, et variant sans cesse les aspects de sa beauté"<sup>6</sup>. Cette prise de vue, de dos, de profil, de face, accompagnée de plusieurs comparaisons met

---

<sup>1</sup> *Avatar*, p.386

<sup>2</sup> *Ibid*, p.392

<sup>3</sup> *Ibid*, p.449

<sup>4</sup> *Ibid*, p.457

<sup>5</sup> *Ibid*, p.461

<sup>6</sup> Une Nuit de Cléopâtre, p.176

hiérarchisées et ordonnées qui selon Hamon<sup>1</sup> passe par: l'ancrage dans la narration, l'aspectualisation et la thématisation.

Le personnage décrit, "sculpté" est souvent nommé ou localisé, favorisant son ancrage. Cette forme particulière occupe souvent un morceau isolable qui sera facilement détaché du récit. En effet, elle forme un tout, elle n'est jamais éparpillée dans tout le récit. Il est possible d'en dégager une impression et une structure presque constantes qui insiste plutôt sur le regard du narrateur que sur l'objet regardé.

Dans cette étape, Gautier tient presque toujours à annoncer, à commencer sa description par une phrase introductive spécifique. Ces effets d'annonce insistent majoritairement sur le mouvement du regard du narrateur et sur son acuité. Ce qui est annoncé, c'est non pas simplement la femme objet du portrait mais davantage la façon dont elle est observée, la réciprocité du regard existe, demeure et anime le récit.

L'ancrage est souvent basé sur l'observation méticuleuse et scrupuleuse. Que d'adverbes de manière complètent et modifient constamment l'aspect du regard: *"je la regardai fort attentivement", "je la regardais en détail, je l'examinais plus attentivement", "je regardai plus attentivement" et "dans ce mouvement mes yeux tombèrent sur le lit de parade qu'ils avaient jusqu'alors négligé"*.

Le regard est ainsi facteur fondamental pour toute *prosopographie* traditionnelle ou moderne. La beauté féminine de ses personnages réels ou fictifs fait naître de nouveaux reflets, de

---

<sup>1</sup> Philippe Hamon, *La Description*, Hachette, 1993.

le temps. <sup>1</sup> Tout en se moquant de la contemplation muette de son héros, Gautier essaye tout en rêvant et en écrivant de réaliser et de satisfaire ses propres aspirations.

Il n'existe pas, en effet, dans les contes de Gautier, de récit où le "je" descripteur/narrateur se bornerait à être un simple témoin détaché des événements. Cette situation, celle d'un narrateur dit *hétérodiégétique*, ne semble pas convenir à Gautier. Le cas est plutôt celui d'un protagoniste/ descripteur qui répond au narrateur *homodiégétique* ou *autodiégétique* selon la terminologie de Genette<sup>2</sup>, qui raconte sa propre histoire étant lui même le héros. Reste à dire que la plupart de ces protagonistes/descripteurs présentent d'évidentes similitudes avec le *Moi* de l'auteur, tel qu'il se présente à travers les biographies diverses. Théophile Gautier leur a prêté certains de ses propres traits, notamment son goût pour les arts plastiques et pour les antiquités. Attirés par la beauté et par l'art de décrire, Gautier et ses héros sont des portraitistes ou des modélistes habiles, des peintres ou des sculpteurs. Modèle ou portrait comment le fragment descriptif est-il inséré dans le *tissu narratif*?

Il n'est pas toujours facile de repérer où commence et où finit la description, en tant qu'unité autonome, elle obéit à un fonctionnement particulier. Pour Gautier, on parlera de ce qu'on appelle " *texte à tissu descriptif*"<sup>3</sup>: la narration est souvent interrompue par des passages descriptifs concentrés prioritairement sur les personnages féminins. Obéissant à un fonctionnement particulier, la description effectue une série d'opérations

<sup>1</sup> *Arria Marcella*, p.343

<sup>2</sup> Genette, *Figure II*, Seuil, 1969, p.109

<sup>3</sup> Philippe Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Hachette, 1981

*Belgique au pourchasse du blond*<sup>1</sup>; l'ambition et l'idéale de notre auteur sont bien définis: la recherche continue du beau soit dans le voyage, dans la rue ou dans la vie quotidienne. Auteur et narrateur, auteur et personnage sont souvent à la quête d'une satisfaction de leur désir et de leur plaisir, ils réhabilitent, analysent et expliquent le plaisir physique que ressent le narrateur sous les caresses entreprenantes de Clarimonde, d'Angéla ou d'Omphale, sentiment analogue au plaisir du lecteur: "Tous mes sens étaient absorbés dans la contemplation de cette mystérieuse et fantastique créature. Le monde réel n'existait plus pour moi, et tous les liens qui m'y rattachent étaient rompus; et mon âme, dégagée de sa prison de boue nageait dans le vague et l'infini"<sup>2</sup>. En effet, le désir physique de l'amant de faire corps avec sa création, ce désir de fusion, est si souvent évoqué dans les contes étudiés, ce personnage masculin, cet amateur artistique qui se réfugie souvent dans une contemplation insatisfaisante. Octavien dans *Arria Marcella* échappant à la réalité désespérante "avouait que la réalité ne le séduisait guère, non qu'il fût des rêves de collégien tout pétris de lis et de roses, mais il y avait autour de toute beauté trop de détails prosaïques et rebutants", il n'est autre qu'un poète peintre visant l'au-delà et l'absolu. Plus poétique encore qu'amoureux, il s'était épris tour à tour d'une passion impossible et folle pour tous les grands types féminins conservés par l'art ou l'histoire. "Comme Faust, il avait aimé Hélène, et il aurait voulu que les ondulations des siècles apportassent jusqu'à lui une de ces sublimes personnifications des désirs et des rêves humains, dont la forme, invisible pour les yeux vulgaires, subsiste toujours dans l'espace et

---

<sup>2</sup> Omphale, p.78

Dans les contes de Gautier, les héros amants sont en fait des narrateurs descripteurs, des sculpteurs, ce sont eux qui décrivent les femmes aimées et désirées, et derrière le regard de ces artistes contemplateurs se glisse celui des amants désireux de goûter et de jouir de cette volupté.

L'activité visuelle du *"sujet regardant"* se détermine d'après Philippe Hamon en fonction de deux modalités primordiales: le *"savoir voir"*, le *"vouloir voir"*. Dans le *Savoir Voir*, le focalisateur descripteur est attentif aux détails, perçoit ce que d'autres ne devinent pas, il possède une certaine compétence en matière d'observation liée à son savoir. Il est fréquent que l'observation soit prise en charge par un savant, ou par un artiste comme le héros de Gautier qui porte un regard de peintre ou de sculpteur. Dans *Jettatura*, Paul semble agir tel le héros portraitiste qui, *"contemplant avidement les cheveux lustrés et noirs d'Alicia, son beau front pur...et semblait noter chaque trait, chaque détail, chaque perfection comme un peintre qui voudrait faire un portrait de mémoire; il se rassasiait de l'aspect adoré, il se faisait une provision de profils, arrêtant les profils, repassant les contours"*<sup>1</sup>. Ce personnage masculin errant *"par les rues"*, à la recherche d'une belle femme, est très fréquent dans l'œuvre de Gautier, ce qui répond à la deuxième modalité celle du *Vouloir Voir*: *"lorsque la parenthèse descriptive est légitimé par le désir de voir et de contempler qui anime le personnage"*<sup>2</sup>, le narrateur de la *Cafetière* descendit dans la rue dans *"l'espoir de quelque heureuse rencontre"* ou Tiburce, héros de *La toison d'or* *"qui parcourt la*

<sup>1</sup> *Jettatura*, p.587

<sup>2</sup> Philippe Hamon *Du Descriptif*, Hachette, 1993, p.99

<sup>3</sup> *La Toison d'or*, p.238



réel et surnaturel domine le lecteur par l'intermédiaire d'une écriture nouvelle presque magique. On peut voir profiler la figure d'un homme qui devant la parcelle d'un corps (le pied, l'empreinte d'un sein), devant sa reproduction (une tapisserie), parvient à recomposer l'intégralité physique d'une femme. Il est capable de faire revivre une morte par l'intensité de sa pensée: sa méditation fascinée est si profonde qu'elle parvient à nier la séparation que provoque la mort. L'amour -passion, l'amour sensuel est présenté alors comme un rêve dont l'objet est toujours une beauté féminine, nous sommes tantôt en face de femmes mortes qui reviennent à la vie telles : Clarimonde "*la morte amoureuse*", Hermonthis "*le pied de momie*", Cléopâtre "*Une nuit de Cléopâtre*", Arria Marcella "*Arria Marcella*", tantôt c'est la résurrection de quelques femmes inanimées, dessinées sur une tapisserie, Angéla "*La cafetière*", Omphale "*Omphale*", tantôt des femmes vivantes comme Miss Alicia "*Jettatura*", la comtesse Labinska "*Avatar*", Nyssia "*Le roi Candaule*", Grechen "*La chaîne d'or*" ou Bacchide "*La toison d'or*".

En face d'un amour impossible, le héros amoureux est presque toujours malheureux, émerveillé par une beauté féminine merveilleusement extraordinaire. La réhabilitation, l'apparition magique, la réanimation des personnages féminins toutes belles, appétissantes, très sensuelles qui vivifient et suscitent surtout le désir du narrateur descripteur. Ce qui nous incite à poser la question suivante: qui est ce "*Sujet regardant*" dont parle Philippe Hamon? Qui voit? Qui décrit dans les contes de Gautier? Et selon quelles modalités?

*physique, quelle importance j'attache à la forme extérieure, et de quel amour je me suis pris pour le monde visible"*<sup>1</sup>

Quelle est donc l'origine de cette beauté physique tant rêvée? Quels sont ses critères? Et sa description possède t-elle un rôle et des fonctions? Ces figurines et ses personnages réels, imaginaires ou symboliques ont-ils joué le rôle conçu par l'auteur? La conceptualisation, la terminologie, la documentation et la vision du Gautier ont certes collaboré à établir ce défilé bien prémédité.

A travers ses récits fantastiques, Gautier oscille entre le songe et le réel; l'univers rêvé se construit le plus souvent autour d'une femme d'une beauté parfaite. Cette perfection angélique ou féerique de la femme aimée ne peut souvent se traduire que par le biais de l'art plastique: La comtesse Labinska d'*Avatar* évoque *«les belles productions de l'école vénitienne, quoique ses traits fussent aussi purs et aussi délicats que ceux des profils antiques découpés dans l'agate des camées»*<sup>2</sup>, et Arria dans *Arria Marcella* ressemble à *«la femme couchée de Phidias sur le fronton du Parthénon»*<sup>3</sup>. C'est le désir puissant qui relie le personnage réel à l'ailleurs mythique et au modèle artistique.

Gautier met l'accent sur une certaine conception de l'amour et de la vie par l'intermédiaire de Clarimonde de *la Morte amoureuse*: *«l'amour est plus fort que la mort»*<sup>4</sup>, quand Arria Marcella dit à son amant: *«Ton désir m'a rendu la vie»*, sur cette idée fondamentale se basent presque tous les principaux contes. C'est ainsi que rêve et réalité se côtoient et c'est ainsi qu'un plaisir

<sup>1</sup> Préface de Mademoiselle de Maupin

<sup>2</sup> *Avatar*, p.398

<sup>3</sup> *Arria Marcella*, p.366

<sup>4</sup> *La morte amoureuse*, p.98

Dans ces récits dits fantastiques, la statuaire parle, agit, désire. L'art plastique (peinture ou sculpture) la réanime et la réhabilite. C'est le modèle, c'est le buste qui reprend vie, c'est le leitmotiv régulier de toutes les toiles doublement dépositaires des fantasmes de son créateur et de son contemplateur. Gautier fait mouvoir la *figurine* miniaturisant l'humain, et fait bouger la *statuaire* représentant l'homme ou le surhomme: motif certes esthétique autour duquel pivote le récit imaginaire dans ses contes.

Pour Gautier, la description était un refuge par rapport au monde extérieur. Son but était tout à fait loin d'une simple copie ou d'une photographie du réel, c'est plutôt un rêve qu'il essaye de réaliser.

D'après Fontannier, la description se manifeste sous plusieurs formes: la topographie (description d'un lieu), la *chronographie* (description du temps), la *prosopographie* (description physique d'un personnage), l'*éthopée* (description morale d'un personnage). Nous nous limiterons uniquement à la prosopographie concernant les personnages féminins, vu la place absolument prépondérante qu'elle occupe et sa valeur purement esthétique dans les contes de Gautier.

Selon Jean Michel Adam et André Petit Jean La prosopographie c'est: "*la description qui a pour objet la figure, le corps, les traits, les qualités physiques, ou seulement l'extérieur, le maintien, le mouvement d'un être animé, réel ou fictif, c'est-à-dire, de pure imagination*"<sup>1</sup>. En effet il est clair que Gautier est un amoureux de la beauté, il l'avoue dans préface de *Mademoiselle de Maupin*: "*Tu sais avec quelle ardeur j'ai recherché la beauté*

---

<sup>1</sup> Jean Michel Adam. André Petit Jean, *Le Texte descriptif*, Nathan, 1989, p.125

cérémonie, le jeune prêtre Romuald est troublé par une femme merveilleusement belle qui semble vouloir l'attirer, Clarimonde, qui, après sa mort vient lui rendre visite chaque nuit...

Essayons d'étudier les contes publiés entre 1831-1858, sous le titre de *Récits fantastiques* c'est-à-dire: La cafetière (1831), La Morte Amoureuse (1836), La chaîne d'or (1837), Une Nuit de Cléopâtre (1838), La toison d'or (1839), Le pied de Momie (1840), Le Roi Candaule (1844), Arria Marcella (1852), Avatar (1856) et Jettatura (1856). Ce groupe de contes paraît homogène par le goût de la description artistique qui le caractérise.

Selon Baudelaire, l'œuvre de Gautier possède une idée fixe, un amour exclusif du beau désirant accomplir sa visée unique, celle de "*rendre la beauté de l'amour et la beauté des objets dignes d'amour*"<sup>1</sup>. Cette double ambition de l'artiste, comment l'a-t-il exécuté? Il choisissait l'art comme sujet principal, thème spectaculaire ou spéculaire suscitant ainsi la réflexion, développant l'imagination et provoquant l'admiration. Partant d'un petit motif très ponctuel, il s'élargissait vers les tableaux, les fresques artistiques: peinture et sculpture font partie de l'intrigue du conte gautiérien.

La description physique des personnages demeure le lieu privilégié d'une interrogation sur les rapports possibles entre littérature et art plastique, ce dernier est-il modèle ou prétexte? Mettant en relief une statue, ses descriptions sont en marbre ou en bronze.

<sup>1</sup> Charles Baudelaire, *L'art Romantique*, Flammarion, 1989, p.102

manière provocatrice l'esthétique au détriment des autres fonctions de l'œuvre, en particulier de ses fonctions morales. Faut-il retrouver la faculté maîtresse qui pivote autour des contes, poèmes et romans. *Émaux et Camées* illustre idéalement les principes esthétiques de Gautier et ses exigences de perfection qui se situent à la croisée du romantisme et de la poésie parnassienne. Ils sont tous groupés et appliqués dans *Mademoiselle de Maupin* (1835), précédé d'une préface provocante où il affirme ses principes esthétiques.

Admirateur d'Hoffmann, Gautier est porté vers le fantastique, se reflétant entièrement dans ses contes où le regard limpide et net, l'admiration et la contemplation sont omniprésents. L'influence de Hoffmann se manifeste également dans la légèreté, dans le passage aérien du rêve à la réalité, dans l'aisance à animer les objets, que l'on constate dès son premier conte: «*la Cafetière*» (publié dans le Cabinet de lecture en 1831), où l'objet utilitaire se transforme en une ravissante jeune fille. Dans *Le Pied de momie*, le narrateur achète en guise de presse-papier un ravissant pied de momie, qui va s'animer pendant son sommeil, et fait l'apparition d'une charmante princesse égyptienne Hermonthis. *Omphale*, cette belle marquise qui se détache du mur chaque nuit, et saute au lit du jeune narrateur. *Arria Marcella* présente le jeune Octavien visitant un musée à Naples, tombe en extase devant l'empreinte d'une statue parfaite. Se rendant à Pompéi, il éprouve la même émotion dans la maison d'un ami. Il assiste à une comédie où il aperçoit la merveilleuse Arria Marcella, qui le fait venir chez elle, l'invite au festin et commence à l'enlacer.. Dans *Jettatura*, Paul d'Aspremont, beau jeune homme au regard étrange, arrive à Naples pour retrouver miss Alicia Ward, installée en compagnie de son oncle dans une villa isolée. ...Dans *La Morte amoureuse*, pendant une

etc. Il s'agit donc d'une période où la pensée esthétique se formule tout en cherchant à s'exposer selon sa poétique propre.

Science du beau ou esthétique, il s'agit d'atteindre la beauté et selon Goethe: "*La beauté est cette perfection qui suscite un plaisir admiratif, soit par sa forme plastique, soit par sa noblesse morale, soit par sa supériorité intellectuelle, soit par sa conformité à ce qu'on espère*"<sup>1</sup>. Selon les classiques, la beauté vient de l'élimination par l'art de ce qui est brutal dans la réalité ; pour s'élever à une vision idéale et morale exprimée dans une forme qui obéit à certaines règles. Selon les romantiques, l'art ne recule ni devant le particulier ni devant l'extraordinaire, mais leur confère la beauté en accentuant leurs caractéristiques. Or selon les réalistes, l'art serre le réel dans sa médiocrité la plus commune. On peut concevoir aussi un art purement subjectif qui ne cherche pas à reproduire un modèle, mais à exprimer l'unité de l'âme de l'artiste, sa vision et son univers. La beauté est dès lors, la force et la splendeur du monde nouveau que crée l'artiste soit un Gautier, un Manet ou un Baudelaire . Mais ce monde ne doit pas être inaccessible, il doit garder des résonances humaines, et, en ce sens, sa beauté est liée à la vérité ; il ne peut s'exprimer qu'à travers une beauté formelle qui n'échappe pas aux lois générales des genres et du style .

Théophile Gautier invente ce que les Goncourt appelle l'«écriture artiste» et se déclare toujours fidèle aux lois de l'esthétique. En effet, dans l'ensemble de son œuvre, le sujet importe moins que les mots et le plaisir de raconter. Plus qu'un partisan de l'art pour l'art, il fut un esthète, privilégiant d'une

<sup>1</sup>Cité dans *Esthétique, Hegel*, premier volume, Flammarion, 1979, p.41

*"Notre grand plaisir a été de changer le dictionnaire en palette"*

*Théophile Gautier*

Une nouvelle conception esthétique déferle sur la littérature et l'art au début du XIXe siècle ; les écrivains, les peintres, les musiciens vont se ranger sous la bannière romantique. Avec des nuances selon les genres artistiques, les mêmes thèmes se retrouvent dans les drames, les poèmes, les tableaux et les symphonies. Tous partagent la même attitude : ils repoussent le classicisme et refusent tout compromis avec le rationalisme. Leurs émotions embrassent la nature et leur révolte les soutient face à la société. En privilégiant l'imagination et la sensibilité, les romantiques ont placé dans leur sillage toute l'esthétique moderne.

Déjà la littérature, la musique et les beaux-arts, dès la fin du XVIIIe siècle, s'ouvrirent à une sensibilité nouvelle qui exaltait la vision subjective de l'individu. Poètes, musiciens, peintres, sculpteurs et architectes cherchèrent, dans l'imagination et la sensibilité, les voies d'une connaissance nouvelle, qui devaient permettre au « moi » d'atteindre une vision globale de l'univers naturel.

La notion d'esthétique fut proposée à l'aube du siècle par Mme de Staël et sera suivie par certains avatars de fin de siècle (*l'esthétique de la langue française* de Gourmont, ou l'ascèse de Mallarmé dans les *"Glaciers de l'esthétique"*). Mais il faudra tenir compte du fait que "le siècle de l'esthétique" possède également sa propre poétique et sa propre rhétorique. "L'outillage mental" de l'esthétique: le Beau Idéal avec ses acceptions, celle de la création artistique, celle de "l'art pour l'art", celle du positivisme réaliste,

***Les récits fantastiques de Gautier:  
Œuvre plastique ou littéraire?***

***Amal Mohamed El Anwar***

***Faculté des Lettres, Université de Mansoura***



*It is appalling enough that the four dissenting Justices, including the Chief Justice, believe that the public anger that may be aroused by a flag burning is sufficient grounds for criminalizing such an act of political expression, What will the Chief Justice say when an angry public calls for the closing down of the Supreme Court ?*

## *Appendix C*

### *Demonstration Letter*

*To the Editor :*

*I have never burned a United States flag . But as a veteran of World War II, it doesn't bother me when someone else does, and I don't think it ought to be a crime to do so, for all the pretenrious bluster of the veterans' organizations .*

*The nature of idolatry is that it makes something into God that isn't . One's country is not God . The flag, no more that a physical symbol of one's country, is certainly not God . Even in world war II, a "good war" if ever there was such a thing, I did not fight for the flag, but rather in the service of my country, which was constrained to take up arms against a murderous tyranny that threatened to overmaster the world . The flag under which I fought is not the political property of chauvinists who would make a physical object sacred .*

*Freedom of speech and expression, even to the point of burning a flag, is at the heart of what all the veterans sought to preserve in "my" war and others . The Supreme Court fortunately understood (though by a very narrow margin) that to emasculate the first amendment is truly to undercut the values of the country for which veterans have given their service .*

**STATEMENT 1 : *ashamed / Americans / let it / be desecrated .***

**PROOF 1 : *logic / escapes me .***

**STATEMENT 2 : *believe / too much / freedom = small step / anarchy .***

**PROOF 2 : *burn the flag = shoot the president .***

**CONCLUSION: *decision / opens the door / {problems} .***

***Appendix B***

**Pattern Grids**

***Letter A Grid***

**WARRANT** : *soldier / pledged / to defend the flag .*

**REACTION** : *reverence / constitution / greater / flag .*

**STAREMENT 1** : *no more conceive / burning the flag /  
desecrating / {holy} // desperate symbolic  
actions are speech .*

**PROOF 1** : *Nazi Germany / burn swastika = alerted to/  
incineration / {victims} .*

**STATEMENT2** : *If ever / moved to burn / profound anguish.*

**PROOF 2** : *symbolic action / powerful / attention must  
be paid American / bear / obligation to  
protect / right .*

**CONCLUSION** : *Supreme Court is right .*

***Letter B Grid***

**WARRANT** : *veteran / two world wars // patriotic  
American .*

**REACTION** : *distrubed by / decision & editorial .*

*am deeply ashamed to learn that there are Americans who believe, in order to freely wave the American flag, it is necessary to let it be desecrated by anyone who chooses to do so . The logic of this statement escapes me .*

*I believe that there is such a thing as too much freedom, and from there it is only a small step to anarchy . Today we let every bum who is dissatisfied with the way country is run burn the flag .*

*Tomorrow We may let him shoot the president because he disagrees with the way the President runs the country . I believe that this shameful decision of the Supreme Court opens the door to trouble, disorder, and disrespect for this nation .*  
*(The New York Times, 1989, July2)*

*that intrepid Chinese student to place himself in the path of an advancing tank in Tiananmen Square . When symbolic action is that powerful, worldwide attention must be paid . As Americans, we bear the sacred obligation to protect the right of others to speak symbolically . We do not pledge allegiance to our flag alone, but to the Republic for which it stands : a Republic nurtured by the precious freedom enshrined in the First Amendment .*

*Sadly, the Supreme Court is right . Before those freedoms, even our proud flag must dip. (The New York Times, 1989, July2).*

### **Letter B**

**To the Editor :**

*As a veteran of two World Wars, I believe I am entitled to express my opinion about your June 23 editorial "New Glory for Old Glory." I am profoundly disturbed by the Supreme Court's decision in regard to flag-burning, and I am just as disturbed by the last paragraph of your editorial .*

*I consider myself a patriotic American, but I am certainly not proud of "a message that does justice to the Stars and Stripes" namely that the flag protects those who hold it in contempt . I*

## *Appendix A*

### *Letter A*

*To the editor :*

*As a soldier, I pledged my life to defend the flag ; to this day, I confess that I am not quite able to suppress my constriction of voice and fierce upwelling of tears whenever I attempt to read "Barbara Frietchie" aloud . But as I've grown older, I've found that my reverence for our country's Constitution is even greater than my reverence for its flag .*

*Though I can no more conceive of myself burning the flag in protest that I can see myself desecrating the Bible, the Torah or the Quran, I do recognize that desperate symbolic actions are speech in its most eloquent form . If citizens of Nazi Germany had been permitted to burn the swastika before cameras while Hitler's thugs were making pyres of books, the world might have been alerted to the impending gassing and incineration of more than six million Jews, Slavs, Gypsies as well as dissenters from the excesses of his regime .*

*If ever I were moved to burn our country's flag, I know it would be out of the kind of profound anguish that moved Vietnam's protesting Buddhist monks to self-immolation, or*

- Shu-min, k. (1993) . *A practical approach to teaching expository writing to ESP students* . English Teaching Forum, 31, 2, PP. 32-33 .
- Smith, F. (1988) . Understanding reading : A psycholinguistic analysis of reading and learning to read . Hillsdale, NJ : lawrence Erlbaum .
- Van den Broek, P., and Trabasso, T. (1986) . *Causal networks versus goal hierarchies in summarizing text* . Discourse Processes, 9, 1-15 .
- Wampler, B. E., and Williams, M. P. (1988) . Grammatik III: Version 1.06 {Computer program} . San Francisco, CA : Reference Software .
- Winograd, P. N. (1984). *Strategic difficulties in summarizing texts* . Reading Research Quarterly, 19(4), 404-425 .
- Zamel, V. (1987). *Recent research on writing pedagogy* TESOL Quarterly, 21, 697-715.



- Horowitz, D. (1986). *process, not product : less than meets the eye. TESOL Quarterly, 141-144.***
- Jackson, R. (1989, July 2) . *Letters : The stars and stripes : How sacred a symbol . {Letter to Editor} The New York Times, 4 : 12 .***
- Kintsch, W., and van Dijk, T. A. (1978). *Toward a model of text comprehension and production . Psychological Review, 85 (5), 363-394 .***
- Lauer, J. M., and Asher, J. W. (1988) . *Composition research : Empirical designs . New York : Oxford University Press .***
- Lawrence, J. T. (1989, July 2) . *Letters : The stars and stripes : How sacred a symbol . { Letter to Editor } The New York Times, 4 : 12 .***
- Mossop, B. (2001). *Revising and editing for translators, St. Jerome, Manchester.***
- Reid, J. (1987). *Esl composition : The expectations of the academic audience. TESOL Newsletter, 21, 34.***
- Schwarzchild, H. (1989, July 2) . *Letters : The stars and stripes : How sacred a symbol . { Letter to Editor } . The New York Times, 4 : 12 .***

## References

- Agameya, A. (2003) *critical thinking, autonomy and Egyptian graduate students studying at an American university. Cairo studies In English, March, 1-21.*
- Akamatso, G. T. (1988) . *Summarizing stories : The role of instruction in text structure in learning to write . American Annals of the Deaf, 133 (4), 294-302 .*
- Bromley, K. D., and Mckevney, L. (1986) . *Precis writing : suggestions for instruction in summarizing. Journal of Reading, 29 (5), 392-395 .*
- Brown, A. L., and Day, J . D. (1983) . *Macrorules for summarizing text : The development of expertise . Journal of Verbal Learning and Verbal Behavior, 22, 1-14 .*
- Flower, L. (1974). *writer - based prose : Acognitive basis for problems in writing. College English, 41, 19-37.*
- Golden, J., Haslett, B., and Gauntt, H. (1988). *Structure and content in eighth - graders' summary essays . Discourse Processes, 11, 139-162 .*
- Hidi, S., and Anderson, V. (1986). *Producing written summaries : Task demands, cognitive operations, and implications for instruction . Review of Educational Research, 56 (4), 473-93 .*

*to grasp the sample content thoroughly and offer time for careful reading and instruction.*

*5- extend the experiment to a larger group in order to obtain more statistically reliable data.*

*6- indicate examinations of different student populations. In short, I feel that the experiment as conducted indicated more the necessity of students bringing knowledge to a text in order to comprehend it than it indicates anything about the effects of text structure on summarization. The experiment did, however, offer interesting directions for future study.*

*Their expressed opinions about this paragraph's main idea — which included such statements as “Burning the flag showed a disrespect for the whole country” and “Burning the flag showed disrespect for the soldiers” — indicated to us that the idea of respect for freedom of speech,? about respect for flag and soldiers was alien to them . The First Amendment was not included in “the world in their heads”. It was at this point that we felt it was important to talk about what the first Amendment and freedom of speech generally entailed in this country's culture . After all, merely decoding the words would not help the students grasp the ideas .*

### **Results :**

*If I were to repeat the experiment with another group of non-native speakers, I would not change the design . I would :*

- 1- not change the design.*
- 2- choose a more culturally neutral topic for my samples.*
- 3- allow more time for the summaries, or try to comeback after four or five weeks to do another set of the same essays to allow for elimination of the threat of testing to the validity of the design.*
- 4- embed the experimental summarizations in a multi week unit that would cover both the concepts that would be needed*

*What indications I do have of the pattern of macrorule usage in summaries fall well within the patterns established by Brown and Day (1983). The rarest technique was the invented topicalization, and the most common was the deletion of redundancies, which was appropriate to the age of the participants – without allowing for language difficulties . It appears that non - native speakers have already assimilated many of the rules for summarization in their native languages.*

*Not a little of the difficulty in grasping the concepts presented in the letters concerned the cultural assumptions built into the discussion of the flag as symbol and the United States Constitution contained in the letters . In the third segment of the planned experiment, we had a question and answer session built in after we read letter C- the demonstration letter (see Appendix C). In that discussion, it became apparent that the students could separate the redundant and unimportant matters well enough . The important concepts in the first two paragraphs of the letter (burning the flag should not be a crime and the flag is not God) gave them no real problems once they translated the passage . The idea of the third paragraph, that the right of free speech is more important than disrespect for the flag, gave them real difficulty . The same idea may exit when westerners read about Ashowra's Festival or pilgrimage to the Kaaba for Muslims*

*of macrorule usage between the two letters was less than 10 % and usually was much less than this .*

### ***Discussion and Implications***

---

*As I have said before, it appears that the non - native speakers from the Institute involved in my study share with the native speaking students in Brown and Day's study (1983) the ability to detect unrelated and redundant information . It is interesting to note that macrorules one and two, on the elimination of redundant and unimportant material were widely followed . Only in two cases was such material included. The ability of non - native speakers to detect nonessential information also seems to be unaffected by the presence or absence of structures in the letters.*

*There was no evidence of any effect due to structure on the application of the other three macrorules — generalization, including author's topic sentences, and inventing overarching topic sentences . Most of the use of the three superordinate macrorules was fairly evenly distributed between summaries of letters A and B. There was a slight increase in the tendency to use author's topic sentences in summarizing the less structured letter (Letter B), but the size of the samples prevents any conclusion from being drawn about this .*

*summarizing either letter used generalizations of groups in their write-up. This compares favorably with the numbers of generalizations found in Brown and Day (1983).*

*The non - native speakers that used a topic sentence in their summaries (18) used rule 4 with only one exception . Only one student synthesized a topic sentence (rule 5) . Because the sample was so small, it is really meaningless to apply statistical analysis to the results ; however, the percentages of occurrence are so high that some assumptions appear to be justified . It appears that the non - native speakers share with the American students in Brown and Day's study (1983) the ability to detect unrelated and redundant information . Noting the fact that the percentages can not be directly compared, it is still interesting that the percentages appear to be so close for these tasks . The ability of non - native speakers to detect nonessential information also seems to be unaffected by the presence or absence of structures in the letters .*

*The structure of the letters showed no significant effect on the use of the other rules either . Most of the results were fairly evenly distributed between the two letters . There was a slight increase in the tendency to search for topic sentence in the less structured letter, but the size of the sampling prevents any conclusion from being drawn about this . The maximum range*

*consolidated are shown as a word in brackets . The conclusion for each argument was also judged to be the topic statement for the letter . The summaries were marked on how well they matched the actions specified by the five macrorules. Each summary was read aloud ; and each sentence in the summary was adjudicated as to which of the five categories it represented. In case of disagreements, the example was discussed until consensus was reached .*

*All of the students seemed to do quite well in applying rule one to either letter . I found only two cases of trivial material being included in the summaries for A and for B, which would indicate that over 99 % of the time students correctly identify and delete non - essential information . The students did even better in applying rule 2 –none of them included redundant information in their summaries (100% accurate) . I have one reservation about these results and that is the negative nature of the indicators . That is, by looking for the unavailable items, you run the risk of confusing failures to understand the information with conscious decisions to delete extraneous data; but this is a problem which exists in some of the original research as well .*

*The remaining three rules were adjudicated on the basis of positive inclusion . In the case of rule 3, half the students*



*first session now received letter B, and vise - versa . Again, the students were to be given 25 minutes to read and summarize the letters, this time using what they had seen demonstrated about summarizing . The second set of summaries was also collected .*

*In segment five, the class was asked which summary was easier to do . I ended the class by telling the students what I had been trying to test during the class .*

*Since this was a regular class session, and since I was striving to teach as well as to conduct my own business, I felt it important to answer the questions . After all, "The category system that is part of our theory of the world in our heads is essential for making sense of the world" (Smith, 1988:10) . I attended to the building of new categories for the students .*

### ***Data Analysis***

---

*After the summaries were collected, my colleagues and I went over each sample comparing the students ' remarks to the pattern grid (Appendix B) in order to come to a consensus . The pattern grid lists the parts of each argument and the key words for each of these parts . The lists that should be*

*components of critical thinking and skills constituting its development” (10). Segment one consisted of an introduction, in which, I informed the class that it was of great benefit to them as students to know how to summarize accurately and efficiently . I then told the class that this class would be a class in techniques of summarization, and that the summaries would be collected, but not graded . I asked them not to write their names on the summary sheets .*

*During the second segment, I passed out the first set of letters . The letters were arranged so that half the students randomly received letter A while the other half received letter B. The students would read the letter, mark or underline the text as they saw fit, then turn the page over, and write a four to five line summary on the back of the page . They were allowed 25 minutes to read the text and write the short summary . The papers were collected, and the demonstration letter passed out .*

*I then presented a fifteen minute lesson presenting the five macrorules of summarization questions and an answer session was held before the second set was passed out .*

*After that, the students were given the second set of letters in such a way that the students who had received letter A in the*

*paragraph with no superordinate organizing statement . Copies of each letter as used in the test appear in Appendix A .*

## ***PROCEDURES***

---

*we felt that to interrupt the proceedings of a class without adding to instruction would make the process seem too much like a contrived experiment and skew the results via the Hawthorne effect . The “quasi - experiment” (Lauer and Asher (1988)) that we were doing had enough variables and threats to validity. We therefore strove to design the experiment to seem as much like a regular class session as possible .*

*Twenty two copies of each one - page letter were prepared . Each copy contained five blank ruled lines on the back of the page . Each copy was labeled as A or B and was numbered consecutively . Twenty two copies of another letter on the same subject were also prepared as an example of direct demonstration of the five macrorules of summarization given in Brown and Day (1983) .*

*The planned class session (Two hours) was divided into five segments. As Agameya (2003) says “It is generally the case that most students demonstrate full understanding of the*

*administered by Wampler and Williams' (1988) Grammatik III' style - checking computer program . The average length and number of syllables per word were approximately the same, after Letter A had been shortened by deleting one paragraph . I asked two of my colleagues to read the two articles and make a judgement on their difficulty. There was an agreement among all of us that these two articles seemed equally difficult to read.*

*Also, the subject matter of the two articles was very similar . Both of the writers had served in the United States armed forces, and both were concerned about the issues raised by the Supreme Court's decision to consider burning the flag as a matter of "Symbolic action" and thus protected under the First Amendment to the Constitution . Both letters were emotional in tone . My colleagues and I felt that the tone, issues, and reading difficulty made the two articles as equivalent .*

*They differed mainly in the internal organization of the letters . Letter A, written by Richard Jackson, (The New York Times, 1989, July2) was very well organized, with clear summary sentences for each paragraph . Letter B, written by John T . Lawrence, (The New York Times, 1989, July2) was less well organizaed, containing more than one idea per*

*structured in a way that readers misunderstand or find difficult to understand.*

## **SUBJECTS**

*My test group consisted of 22 non - native students of English enrolled in the Higher Institute for Arabic Music, Academy of Arts in the spring of 2001. Their ages ranged from 22 to 26 and all of them had already graduated from the same institute . They studied English as a first foreign language for 10 years and their level was considered to be advanced .*

## **Materials**

*The texts chosen for this replication study were two letters to the editor from the July 2, 1989 edition of The New York Times. The letters chosen were two of a group of letters on the subject of the Supreme Court decision on the right to burn the American flag as a symbol of protest . The letters were similar in scope, length, readability, and general difficulty as measured by Flesch Reading Ease, the Gunning's Fog Index, and Flesch - Kincade Grade level tests as quoted in Brown and Day (1983). I used these tests as only the first approximation of equivalence, since they are mechanical tests easily*

*would not have any effect on the macrorules used . They found that varying the hierarchical value of the goal statement to the students prior to summarization had little effect on the macrorules used when the story's content was constant . Bromley and Mckeveny (1986) reflect the macrorule strategy and the general idea of our procedure in their article on precis writing .*

*Hidi and Anderson (1986) note that summarization strategies are not automatic and need to be taught. They further note that inappropriate or vague organization such as vague or missing topic sentences may make it difficult for readers "to locate the most important ideas" (476). Shu-min (1993) claims that materials should be within the students' ability to read and analyse so that they can acquire a repertory of useful expressions, sentence structures and other helpful information . Gokden, Haslett, and Gauntt (1988) report that the "effects of text structure on the recall of expository text" (141) are well -established for adults, who are indeed sensitive to internal text structure. They report that their test design and experiment seem to confirm the importance of internal text structure on organization at the eighth- grade level also . Mossop (2001) argues that it is easy to write sentences*

*2- Deletion of redundant information.*

*3- Superordination of lists.*

*4- Selection of a given topic sentence; and*

*5- Invention of missing topic sentences.*

*It was found that students of all ages used both the rules for deletion (one and two) effectively. Older subjects were more likely to apply the third rule on superordination efficiently. The same age-related difference showed up in the selection of topic sentence (macrorule 4) . The invention rule (macrorule 5) proved to be the most difficult, with very little use evidenced below the tenth grade level .*

*Further research indicated that kintsch and van Dijk's (1978) macrorules were a fairly widespread standard for organizing summaries . Winograd (1984) made a complicated study concerning about the macrorules for summarization and their use by students on different reading levels . Akamatso (1988) reports that the macrorules have been used successfully in teaching summary techniques to deaf students . Van den Broek and Trabasso (1986) ran a test to see if asking students to try to attain a higher goal in summarizing (as in trying to gist rather than trying merely to eliminate redundant material)*

*In the first experiment, Brown and Day (1983) used 67 students – 18 fifth graders, 16 seventh graders, 13 tenth graders, and 20 college students. They developed two seventh - grade geography texts of comparable length, readability, and number of idea units . Each group of students was given these texts to summarize during a class period – one text concerned noise, the other was on deserts . Half the students were given the text on noise first and the other half were given the text on deserts . They were asked to read the text three times, then write what they thought was a good summary of the text . After the students completed this, they were asked to put aside the summary and write a sixty - word summary of the same text. At the end of the session, all the materials were collected. The procedure was then repeated with each group using the text it had not previously summarized. The results were again collected and combined for analysis.*

### ***Rules :***

---

*The summaries generated by the students were compared to “ideal” summaries made using the five macrorules for summarization derived from a study by Kintsch and van Dijk (1978). These rules are:*

- 1- Deletion of unimportant information.*



*Summary Strategies as Affected by  
Textual Structure :  
A Replication*

*The objective of the paper :*

---

*I chose a politically oriented text because it is more common to the readers and readers are often interested in politics.*

*The objective of this paper is to examine the effect of macrorules on summarizing text, with a view to exploring the role that the organization of the text itself could have on summarization. The importance of the role of text organization is referred to in Flower (1979), Horowitz (1986), Mossop (2001) Reid (1987) and Zamel (1987) Brown and Day (1983) recorded several sets of experimental data in "Macrorules for summarizing text: The development of expertise" . It is our purpose to explore, Brown and Day's study on the role of text organization.*

*This study will inspect the effects of internal organization of text on the summarization strategies of 22 non- native speakers of English in a regular classroom setting .*

*Summary Strategies as Affected by  
Textual Structure :  
A Replication  
Dr. Mohammed Aliy*



Klages, Mary. "Postmodernism". University of Colorado, April 21, 2003([www.fas.harvard.edu/english/postmod.htm](http://www.fas.harvard.edu/english/postmod.htm)).

Mael, Phyllis. "Trifles: The Path To Sisterhood" in *Literature/ Film Quarterly* 17 (1989): 281-84.

Magill, N.Frank. Ed. *Great Women Writers*. New York. Henry Holt and Company, Inc., 1994.

Makowsky, Veronica. *Susan Glaspell's Century of American Women: A Critical Interpretation of Her Work*. New York. Oxford Up. 1993.

Merriam, Webster. *Encyclopedia of Literature*. U.S.A: Merriam Wester Incorporated, 1995 .770-899.

Noe, Marsha. "Reconfiguring the Subject/ Recuperating Realism: Susan Glaspell's Unseen Woman" in *American Drama* 4 (Spring 1995): 36-54.

Ozieblo, Barbara. *Susan Glaspell: A Critical Biography*. London. 2000.

Richer, Amanda. "Trifles": Women v. Men. April 18, 2001 (<http://www.ukans.ed/wcb/schools/engl/dsteward/6/forums/messages/48.htm>).

Waterman, Arthur E. *Susan Glaspell*. New York: Twayne Publishers Inc., 1966.

**Works Cited**

\*\*\*

Alkalay-Gut, Karen. "Jury of Her Peers: The Importance of Trifles" in *Studies in Short Fiction* 21 (winter 1984):1-9.

Abrams, M.H. *A Glossary of Literary Terms* 6<sup>th</sup>.ed.U.S.A.: Harcourt Brace College Publishers,1993.

Ben-Zvi, Linda. "Susan Glaspell's Contributions to Contemporary Woman Playwrights" in *Feminine Focus: The New Women Playwrights*. Ed. Brater Enoch. Oxford: Oxford up, 1989. 147-66.

———. "Murder, She Wrote": The Genesis of Susan Glaspell's Trifles" in *Theatre Journal* 44 (March 1992): 141-62.

Bigby, C.W.E. Ed. Introduction *Plays by Susan Glaspell*. Cambridge: Cambridge Up, 1987. 1-33.

Gilligan, Carol. *In a Different Voice: Psychological Theory and Women's Development*. Cambridge: Harvard Up, 1982.

Glaspell, Susan. *Trifles* in *Plays By Susan Glaspell*. Ed. C.W.E. Bigsby. Cambridge: Cambridge Up, 1987.

———. *The Outside* in *Plays By Susan Glaspell*. Ed. C.W.E. Bigsby. Cambridge: Cambridge Up, 1987.

and incomplete sentences. Only Mrs. Wright manages to mould her feeling into words, and even there, she is silenced throughout the play.

Glaspell is a proto-feminist, who believes that women need to speak their own language to be the "I" and no longer the "other". Thus her plays exhibit innovations in language, form, and subject matter. She is one of the most modernistic important American female playwrights of the twentieth century since she shares an awareness of women's lives, a perception of their problems, and an ability to express their dilemmas on stage. Glaspell centralizes female protagonists searching for the meaning of life in the American society and thus gives them the opportunity to express themselves at that time and also up till today. The contribution she made in this area affected the future of modern American drama. Her willingness to experiment introduced American audiences to more than the traditional Broadway fare and encouraged other playwrights as Lillian Hellam(1930-1965), Lorraine Hansberry(1905-1984) and Marcha Norman(1947- ) to follow her lead and to take risks.

Glaspell's attitude to society and to women's duty toward it is ambivalent. She not only rejects but rebels against American society which prefers men. In men's writings, society is assumed to be the adversary, the obstacle to self-definition, and is depicted as female. In Glaspell's plays, society is not simply the enemy that must be defeated but an integral part of her protagonists' lives to be examined and, if possible, understood. Glaspell's women seek self-definition as women at home and beyond, that is, they enter the male sphere, thus being both inside and outside society. Glaspell is caught between the patriarchal myth she had been taught to respect and her realization that it is false. Although men determine the world of women, but it is her female characters that are usually endowed with the clarity of vision needed to reshape life.

The male figures portrayed by Glaspell paradoxically exhibit a lack of sensitivity from which their female figures suffer. Glaspell's men neither play a major role in the incidents, nor guide other characters along a chosen route. On the contrary, they form a line of action parallel to that of the female personae as in *The Outside* appear as a fool and inferior to the female's mind as in *Trifles*.

Language plays an important role in Glaspell's plays. Her female characters are never loquacious, and when they do talk, their language reflects their inner uncertainties. Glaspell's most common punctuation mark is the dash, because her protagonist is usually unsure of the direction in which she is going, or unwilling to phrase feelings which may collapse under the weight of words. Allie Mayo's first utterance of words is accompanied by initial hesitation represented in pauses, dashes

Throughout the play, Mrs. Patrick has denied life but despite that she can no longer celebrate death; she "feels the pull of life-force, and recognizes that she cannot bury herself from life" (Waterman 71). Mrs. Patrick's last speech in the play shows her inability to mock the persistent struggle for survival and also initiates her own struggle with the death instincts: " (to Allie Mayo) you savers of life! ' Meeting the Outside!' Meeting---(but she cannot say it mockingly again; in saying it, something of what it means has broken through, rises. Herself lost, feeling her way into the wonder of life) Meeting the Outside!" (55).

The play ends in an optimistic way: "It grows in her as CURTAIN lowers slowly" (55). Whether 'it' which grows in her is the new life for Mrs. Patrick or a respect for survival instincts, it returns Mrs. Patrick back to world of the living. Makowsky comments on that saying:

The last of the play, one which surely only the most gifted of actress could convey,[---] is incomplete, but one possible conclusion is that 'it grows in her as slowly as a child', that 'wonder of life'.--- it also prepares the way for the future(66).

Susan Glaspell's plays revolve mainly around the theme of life/death and the struggle between them. In *Trifles*, the death of Mr. Wright and the survival of Mrs. Wright as a victim and not as a criminal shed light on women's right to search for life under the authority of men. In *The Outside*, it becomes a no-man's land that belongs to neither life nor death. In these cases, Gaskell creates characters outside life and tries to shape a new life for them.



Mrs. Patrick ( with a cry of the hurt ): Dead? My husband is not dead.

Allie Mayo: He's not? ( slowly understand ) oh (52).

Mrs. Patrick's hurt cry explains the change her life has undergone. Her isolation comes not as a choice, but as a reaction against losing her earlier life as a happy wife. Mrs. Patrick is repeating what Allie Mayo did twenty years ago, putting an end to hope. Yet, while Mayo used silence as a means of protesting against the inadequacies of language, and lived as passive watcher of life; Mrs. Patrick uses solitude as a protector against being involved in life: " Everything that can hurt me I want buried-buried deep. Spring is here. This morning I knew it. Spring-coming through the storm-to take me-take me to hurt me. That's why I couldn't bear-things that made me know I feel" (54).

As Allie Mayo gains life, she manages to perform her own way of lifesaving. She assures Mrs. Patrick that " Springs will come when [she] will want to know that it is Spring (54). Allie tries at the end of the play to convince Mrs. Patrick to return back to life. The return of the life-savers to remove the dead sailor's body at that particular moment symbolizes the women's survival: " The men come in, open the closed door and go in the room where they left the dead man. A moment later they are seen outside the big open door, bearing the man away" (54-55). By removing death from the two heroines' home, the life-savers highlight their new beginning and foreshadow Mrs. Patrick's appreciation of the life instinct.

## **FIKR WA IBDDA**

---

one more back from the dead"; [ Allie Mayo has appeared outside the wide door which gives on to the dunes] (50). The juxtaposition between the Captain's reference to survival and Allie's entry is a reference to her awakesness and coming back to life after her long death.

Allie Mayo is a character that is silent by experience but her first utterance " Wait" (51) breaks her silence and discovering her own voice makes her discovers herself, her real life. She realizes that if she " could say that, [she] can say more" (52). Regaining her tongue is regaining her life back and also convincing Mrs. Patrick to return back to the life she has rejected: " Using single words, pauses and broken sentences, the maid, Allie Mayo, reaches out to the other woman, Mrs. Patrick, drawing her back to the life she has rejected" ( Ben-Zvi, " Susan Glaspell's Contribution" 154-155). Speaking of her husband whom she has lost to sea twenty years earlier, Allie Mayo regains her confidence and uncovers the depth of her pain.

Allie Mayo tells her story, and how she " used to talk like any girl in Provincetown" (52) until the death of her husband. Her silence comes as a protection against clinging to false hopes. She shifts from talkative to silence due to the loss of hopes. When she sees the drowned man's face, her silence has been followed by insisted feeling of life. On the contrary Mrs. Patrick's antagonistic attitude and belief in the power of death are her only means of getting back at the world that has betrayed her:

Allie Mayo: [—] you're not the only woman in the world  
whose husband is dead!

! I must —," " I must have my house to myself (49-50). This expresses that Mrs. Patrick has deserted life and wishes to keep her boundaries with the outside world, especially the patriarchal, well demarcated.

The Captain forcefully challenges Mrs. Patrick and violates the rules of tact by swearing at her:

Captain: You'll get your house to yourself when I've made up my mind there's no more life in this man. A good many lives have been saved in this house, Mrs. Patrick.

I believe that's your name-and if there's any chance of bringing one back from the dead, the fact that you own the house ain't goin'to make ad—a bit of difference to me!

Mrs. Patrick (in a thin wild way): I must have my house to myself.

Captain: Hell with such a woman! (50).

The Captain's words illustrate two things. First the authority of male over female since his uncertainty about her name is both a belittling of her and a negation of her identity. Secondly it shows the life/death struggle since the Captain symbolizes the life force, and Mrs. Patrick as the death force.

Allie Mayo's entry is symbolically illustrated in the stage directions: As The Captain says," And if there's any chance of bringing

Dannie Sears is a human equivalent to the sand dunes and the vines. He manages to defeat death the same way the vines grow over the sand dunes. Such a reference to successful life-saving not only highlights the Captain's persistence, but also refers to the women's change. The two female protagonists are also dead at the beginning of the play, but they come back to the world of the living at the end.

Allie Mayo and Mrs. Patrick are first introduced to the audience in an indirect way, through the ironic remarks of Bradford. He presents Allie as a character who has not spoken any word because she "has got a prejudice against words. Or may be she likes'em so well she's savin' of'em" (51). He also introduces Mrs. Patrick as a crazy woman, who buys the place "when it gets too God-for-saken for a life savin' station, [---] takes it for a summer residence and then spends the winter" (49). Tony also expresses his opinion about the place since it lacks the female touch in beauty: "This not likes a place where a woman lives. On the floor there is nothing-on the wall there is nothing. Thing -- [---] do not hang on other things" (49).

Mrs. Patrick's first utterance is an angry refusal of life-savers presence: "you have no right here. This isn't the life-saving station anymore. Just because it used to be. I don't see why you should think---. This is my house! And -- I want my house to myself" (49). Mrs. Patrick's behavior surprises the audience because in that case she must be helpful and cooperative thus she is not only alienated from the audience's sympathy, but also establishes the rejection of interaction. Her rejection is of the men's presence for they are intruders in her own world of life. She feels insecurity in the company of men: "I -- I don't want them here

light on their life and on the other, it attracts the audience's interest through the dialogue between the two heroines and Allie Mayo's attempts to explain the meaning of life. The message of the play remains somewhat vague and " lacks some kind of action that could project the ideas" ( Waterman 72 ).

The play begins with the door " ajar at rise of curtain" ( 48 ). The door has many symbols in the play. It is the women's first defense line against the outside. It is also a controversial edge, as both the men and women view it differently. While the men decide to close it so as to shelter themselves from the hostility of the women, Mrs. Patrick views it as an attack upon her and should not go beyond it. Through the door "Bradford and Tony, life-savers, are seen bending over a man's body, attempting to restore respiration" (48). This indicates that the two heroines as well as the audience hide inside the door and watch the life/death struggle that goes on outside.

The Captain of the life-savers delivers the first utterance in the play and immediately places himself before the audience as a hero character, who is seen taking the important part in the resuscitation process:

Captain: I'll take this now, boys.

Bradford: No need for anybody to take it, Capt'n. He was dead when we picked him up.

Captain: Dannie Sears was dead when we picked him up. But we brought him back. I'll go on awhile (48).

In *Trifles*, Glaspell presents men and women to show the difference between them in their thoughts, but in *The Outside* (1917) one-act play she initially depicts women without men and they seem as sterile as the landscape that surrounds them. Mrs. Patrick has left her husband over some unspecified betrayal and is living in bitterness in an appropriately abandoned lifesaving station on Cape Cod with her silent servant Allie Mayo who has lost her husband to the sea twenty years earlier. They are satisfied by their lonely life until two male life-savers enter their life bringing in a drowned man. Despite Mrs. Patrick's seemingly callous attempts to drive them out, they attempt to resuscitate him.

*The Outside* is "an allegory of the battle between life force and death force" ( Bibsby, Introduction 12 ). Allie Mayo keeps silent for almost twenty years but the efforts to resuscitate the drowned man bring Allie back to life and she tries to resuscitate Mrs. Patrick as well: "That boy in there—his face—uncovered something — [...]. For twenty years, I did what you are doing. And I can tell you—it's not the way" (52).

Glaspell's title, *The Outside* has various interpretations. For two women locking themselves inside a life-saving station, the outside for them means fearness. Although Mrs. Patrick is a city woman but she is alienated to the closed society of Provincetown. Therefore the title *The Outside* creates a contrastive association between the two protagonists and their environment. The title also is an indication of women's status: living out of town, out of sight, and, in a sense, out of life. They occupy the edge which separates life from death. Thus the play has many ideas: on one hand the play focuses on the inner side of the heroines and shed

attempt to manipulate the domineering male society and the freedom women acquire by doing so. This active attempt to manipulate the oppressive male system is noticed when Mrs. Hale takes the bird and hides it in her coat pocket. Glaspell here illustrates that women have the power to free themselves from male oppression.

The most important device which Glaspell has used and which differentiated her from the modern writers is making the main characters physically absent from the stage and builds the plot around Minnie's influence on the present characters and the audience. Thus her play can be called an expressionistic play since this is effective in keeping the audience's belief in the idealistic nature of the heroine because she remains abstract. In this way Glaspell slowly unravels who these characters were and what the nature of their relationship was. What is also effective about Minnie's absence is that Glaspell manages to turn Minnie into two wholly different people. When Mrs. Peters and Mrs. Hale describe her as Minnie Foster, the reader is introduced to the long forgotten Minnie, who had since been replaced by the spiritually dead and physically imprisoned Minnie Wright. Glaspell carves up the society of men with such tactics and reveals marriage to be what many marriages were at that time: dominated by the husband, lacking in emotion or sympathy, and literally a life sentence for most women. Noe points out the need to trace the chain of cause-and-effect behind Minnie's action before assigning guilt: "Alienated from her husband, powerless and silenced by—her marriage—Minnie is an unseen woman long before she murders John Wright (46). Unseen both literally and metaphorically, Minnie becomes a surrogate for all the invisible women in Glaspell's society.

## **FIKR WA IBDDA'**

---

women retaining their sense of individuality . At the same time, the name Minnie suggests that she is "mini" or less important than a man is. Glaspell does not even give first names to Mrs. Hale and Mrs. Peters because they are viewed as a reflection and possession of their husband. The Country Attornary illustrates this when he says, " For that matter a sheriff's wife is married to the law. Ever think of it that way, Mrs. Perters? (45). Glaspell intentionally uses the characters' names to describe their role in society. Once again, the women are perceived as secondary to the men. Only Minnie is recognized as an individual.

Glaspell has used two major metaphors in her play to symbolize the active rejection of male oppression and how this not only harms women, but ultimately men. The birdcage symbolizes that the bird was trapped and restricted, as Minnie's situation. Later the women discover the dead bird in Minnie's sewing box. The audience assumes that Minnie's husband strangled the bird, from Mrs. Hale's comment; " No Wright wouldn't like the bird--- a thing that sang. She used to sing. He killed that, too" ( 44 ). The conclusion is that the bird symbolized Minnie. " Through the traditional literary metaphor of the bird's song as the voice of the soul, the women acknowledge that John Wright not only killed Minnie's canary, but her very spirit" ( Makowsky 62). This interpretation leads the audience to sympathize with Minnie and presents a motive for the crime. The references to quilting are a metaphor of Minnie's thought process. Throughout the story the women try to determine if she was going to " quilt or knot it" ( 41). By quilting, she gathers the pieces of her life and accepts them, trying to make them fit like a quilt. By knotting it, the easier of the two techniques, Minnie decides that this life is not it. Symbolically, Glaspell illustrates the active



tactics force recognition of "the central issues of female powerlessness--- and the need for law to address such issues" (157). But Ben-Zen asserts: Not waiting to be given the vote or the right to serve on juries, Glaspell's women have taken the right for themselves" (158). Thus, the female enactment of judicial power subverts traditional concepts of law and justice.

In my own opinion *Trifles* is written in a genre that lends itself to reading between the lines. The feminist subtext, found in the interpretive gaps and body language of the actors, describes the rivalry between the sexes. In the beginning of the play, the men enter first and huddle around the fire while the women remain "close together near the door" ( 37 ). Later when Mr. Hale makes a derogatory comment, the women move closer together still. The important affairs of men dominate over women's trifles, implying that men are superior to women. Ironically, the women's trifles are what lead them to solve the murder of John Wright. Thus the title suggests that women have the power to manipulate the oppressive male-dominated society. Richer comments on *Trifles* saying: "Women outsmarted the law, men in authority, even their own husbands because they took notice of small detail that men cannot see" (Online: 1).

The use of names in Glaspell's plays has a significant meaning. The two main characters, John Wright and Minnie Forster, have symbolic names. Mr. Wright's name can be interpreted as every woman looking for " Mr. Right". The irony is that Mr. Wright is a harsh, strict, curl, oppressor who eventually provokes his wife to murder him. Glaspell refers to Minnie by her maiden name, which could be viewed as

ebb and flow in their dispositions was especially effective and brilliantly delivered. Through the stage direction we find the women becoming suddenly aware of Minnie's possible guilt. Finally, however, Mrs. Peter and Mrs. Hale seem to feel their own true voices, possibly for the first time, and uneasily, move into a clear understanding; "Her own voice not interrupted," and "something within her speaking" (44). This understanding seems to represent both Minnie's motives and, in a broader sense, their own positions as sisters in a world dominated by men. Following this revelation, the women decide to help Minnie and it is an act of salvation and sisterhood that goes entirely unspoken.

Critics vary in their interpretation of *Trifles*. Mael feels that the play's moral dilemma "highlights the innate differences between male adherence to theoretical principles of morality and female empathic ethical sense which considers moral problems as problems of responsibility in relationship" (282-83). Although the women draw closer as the men, using "abstract rules and rights", make comments that trivialize the domestic sphere, ethical solidarity comes only after Mrs. Peter moves from acquiescence to patriarchal law to empathy, thus effecting a change "from a typically male to a more typically female mode of judgment" (283-284). Another critic Linda Ben Zvi "asserts that *Trifles* is less a comment on innate gender disparities than on assigned gender roles". Suggesting that "their common erasure" provides the impetus for women's actions, not "women's natures". She believes the question of guilt or innocence is irrelevant what is on trial of the play is female "disenfranchisement" (158). Ben-ziv feels that Glaspell concretizes the position of women in the society, moving the discussion beyond abstract problems of perception. The playwright's

Another way of unveiling Glaspell's message is through the use of language. The scene is set with a description of the "gloomy kitchen and of the faded wallpaper" (36). The farmhouse of John Wright is his possession, and the gloomy kitchen describes a type of domestic cage that Minnie had been held prisoner in. Mrs. Hale comments that she did not want to be left alone in such a "lonesome place" (39). This use of negative language shows the Wright's home as stark and unhappy. It is the rural setting that helps the reader to empathize with Minnie who is isolated. Her nearest neighbor is separated by miles of farmland, even then, one is not inclined to visit as Mrs. Hale states, and "It never seemed a cheerful place" (39). The lack of a telephone creates a communication barrier and thus, a lonely life for Minnie. Alkalay-Gut points out that "John Wright is the greater criminal and his wife the helpless executioner" (7). Minnie does not have children, family, or friends and is virtually cut off from society by the agrarian setting coupled with her oppressive husband. The setting illustrates the underlying tension between Minnie and John.

The men seem to be role-playing throughout this play and their "official business" (36) is revealed to be so rooted in routine and tradition that their stomping around upstairs seems immature and pretentious. Those mocked male characters are repeatedly described as being such: "the men laugh", "the women look abashed as one turning from serious things to little pleasantries" (41). The physical action of the women is also carefully described and through the stage direction the reader witnesses a growing concern which in certain moments seems to take a step back before the women ultimately decide to steal evidence which would have implicated Minnie in the death of her husband. This

uncharted spiritual and artistic geography. Glaspell urges her audiences to question hegemony; she challenges them to support women's creativity for artistic expression.

In her first play *Trifles* Mrs. Peters and Mrs. Hales accompany some male authorities to a remote farmhouse of Minnie and John Wright where they are supposed to collect some personal belongings for the imprisoned Minnie while the men try to establish a motive for Minnie's alleged strangling of her husband. The men stomp about loudly and authoritatively but cannot find the clues because they are unable to "read quiet, domestic trifles" (Bigsby 9). In contrast, Mrs. Peters and Mrs. Hales realize that the disordered kitchen, ragged sewing, and strangled canary indicate that the isolated Minnie would accept no further abuse from her cold, stingy husband and revenged the death of her pet and friend by killing John the same way (Gilligon 74). The women display female solidarity by concealing the dead bird, and their conclusions, from the men.

The feminist message in *Trifles* is expressed clearly through the characters of Mrs. Peters and Mrs. Hales; however these characters are not the only forces at work in the delivering of this message. It is Glaspell's purpose to reveal through the physical action and the careful use of description, strong support for the attack on the patriarchal society. Another effective strategy incorporated in this play is the haunting absence of both John and Minnie Wright and symbolism which dominates the play with beautiful images in order to bring life for both the events of Minnie's murder and motive behind the protective actions of Mrs. Peters and Mrs. Hale.

Glaspell came of an age about the same time American writing proceeded from regionalism to modernism and she helped found the modern movement in American drama. Her plays as *Trifles* (1916), *The Outside* (1917), *The Verge* (1921), and *Inheritors* (1921) brought expressionism, imagery and social criticism to American society. Although Ezra Pound, Virginia Woolf and Eugene O'Neill were her modernist contemporaries she was able to pave her way and prove herself among the masculine world dramatists who dominated the theatre. She was the first to write about "the new woman striving to fulfill her dreams in a hostile and insensitive world; she treated psychoanalysis when it was still new in this country" (Barbara Ozieblo 2). In this sense, she shares with the modernists an interest in what they call "The battle of sexes", though Glaspell concentrates on women's experiences and her heroines often manage to transcend this battle.

What reputation Glaspell has today can be credited to her plays, which are radical and experimental particularly her two one act plays *Trifles* and *The Outside*. The aim of this study is to analyze Susan Glaspell's plays as a drama of rebellion and rejection, also to shed light on the modernist outlook in her plays. She brings new ideas to the modern American theatre rejecting the traditional way. Her plays feature strong female characters who struggle to make themselves heard in a world that often ignored women. Of particular interest Glaspell's protagonist were creative women, like herself, who sought the artistic freedom that was usually denied them by patriarchal society. Their struggles expose the need for a redefinition of art and artist. Glaspell both in her own life and with her female artist characters, searches for ways in which creative women move across boundaries into new and

unconscious and to humanity's darker fears and instincts (Marriam Webster 770). An example of this would be the stream-of-consciousness writing.

Sometimes the movement is said to have begun with Joseph Conrad and William B. Yeats. Its origins also extend to Berlin, Vienna, London and Paris. Modernism has become synonymous with a world wide reaction against positivism and representational art. Its most famous advocates in English literature are Henry James, T.S. Eliot, and James Joyce. One can also add the works of Ezra Pound, and Virginia Woolf.

Susan Glaspell (1876-1948) is an interesting example of the late nineteenth century American modernist women writers. Susan Glaspell grew up in Davenport, Iowa, where she was born. "She began her career, which lasted almost four decades, writing short stories that appeared in popular magazines as *Harper's Monthly*, *Good Housekeeping* and *Woman's Home*" ( Frank N. Magill 186). By 1915, she turned her energies to the theatre, becoming one of the founders of the Provincetown players, a group for whom she also served as playwright and actress presenting experimental drama. The Provincetown players' purpose was to produce new plays by American playwrights in order to change the direction of modern American drama, providing a forum where none had existed. Glaspell's playwriting period lasted fifteen years. In 1922, through writing plays, acting and directing, she also writes novels as *Ambrose Holt* (1931), *Norma A she* (1942), and *Judd Rankin's Daughter* (1945).

## **The Modernist Outlook**

### **In Susan Glaspell's Selected Plays**

Modernism as a literary movement in Anglo-American literature "is widely used to identify new and distinctive features in the subjects, forms, concepts, and styles of literature and other arts." (M.H. Abrams 118). It is an international tendency in the arts brought about by a creative renaissance during the last decade of the nineteenth century, but especially after the World War I (1914-1918). Thus modernism is not so much a revolution which implies a turning over, even a turning back, but rather a break-up, a devolution or a dissolution. The breach with the past and the search for the new is what is generally called modernism. Robin Parmar defines modernism as follows: "Modernism was an exploration of possibilities and a perpetual search for uniqueness and its cognate individuality". (Parmar: online: 1)

Modernism cannot be regarded as a movement or characterized by a uniform style. It is a reaction against the rules and the traditional values of form and style, sometimes even denying the need for form. So it is associated with a number of schools including Impressionism, Experimentalism, Expressionism, Imagism and Surrealism. It focuses on the subjective consciousness of the individual.

The main characteristics of modernism include "an emphasis on impressionism and subjectivity in writing; and emphasis on HOW seeing (or reading or perception itself) takes place, rather than WHAT is perceived" (Mary Klages: online 1). Other features of later modernism are: increasing self-awareness, introspection, and openness to the

**The Modernist Outlook**  
**In Susan Glaspell's Selected plays**

**Dr. Sherine Moustafa El Shoura**  
**Lecturer in Department of English,**  
**Faculty of Arts**  
**Benha University**



Michigan Press

Leech, G. (1969): *A Linguistic guide to English poetry*. London: Longman.

Martin, Graham (ed) (1970) *Eliot in Perspective: A Symposium*. London: Macmillan

Mukarovsky, J (1932): "standard Language and Poetic Language" in P. Garvin (ed)

1964: 17-30.

Newton-de-Molina, David (ed) (1977) *The Literary Criticism of T. S. Eliot*. London:

University of London Press

Riffaterre, M. (1959) Criteria for style analysis .*Word* 15:154-74.

———— (1966) *Describing Poetic Structures: Two approaches to*  
*Baudelaire's Les chats*. *Yale French Studies* 36/37:200-42.

———— (1978) *Semiotics of Poetry*. Bloomington, Ind.: Indiana University  
Press.

Sebeok, T. A. (ed) (1960) *Style in Language*. Cambridge. Mass.: MIT Press.

Deputy High Commission).

Short, M. (1993) To analyze a poem stylistically: 'To Paint a Water Lily' by

Ted Hughes. In P. Verdonk, ed. *Twentieth-Century Poetry:*

*From Text to Context*. London: Routledge, 7-20.

Short, M. (1996) *Exploring the Language of Poems, plays and prose*. London:

Longman.

Smith, Grover. (1956) *T.S. Eliot's Poetry and Plays: A Study in Sources and Meaning*.

Chicago: University of Chicago Press

Srivastava, R. N. (1980) Lingua-aesthetic approach to art symbol .*Papers in*

*Linguistics*. 3:57-70.

Wetherill, R. M. (1974) *The literary text: An examination of methods*. Oxford: basil

Blackwell.

Works Cited

- Aiken, Conrad, (1971) *Ushant* New York: OUP
- Barthes, R. (1967) *Elements of Simiology*. London: Jonathan cape.
- Bergson, Henri (1954) *Creative Evolution* (Authorized translation by Arthur Mitchell)  
London: Macmillan
- Braybooke, Neville, (ed) (1958) *T.S. Eliot: A Symposium for his Seventieth Birthday*.  
New York: Farrar Strauss and Cudahy
- Carter, R. ed. (1982) *London and Literature: An introductory Reader in Stylistics*.  
London George Allen & Unwin.
- Culler, J. (1971) Jakobson and the linguistic analysis of literary texts *Language and Style* 4.1:53-66.
- Gargesh, R. (1990) *Linguistic perspective of Literary Style*. New Delhi: University of Delhi Press.
- Garvin, P. ed. (1964) *A Prague School reader in aesthetics, literary structure and style*. Washington D. C. : Georgetown University Press.
- Guirand, P. (1975) *Semiology*. London: Routledge and Kegan Paul.
- Jakobson, R. (1960) Linguistics and Poetics. In T. A. Sebeok (ed) 1960:350-77.
- Jacobson, R. (1966) Grammatical Parallelism and its Russian facet. *Language* 42: 399-429
- Jain Manju (2000) *A critical Reading of the Selected Poems of T. S. Eliot*. Delhi: Oxford University Press.
- Khader, K. T. (2002) To analyze a poem stylistically: 'The Hand' by Ibrahim Nasrullah. *The Islamic University- Journal*. IUG- Gaza.
- Leavis, F.R. (1964) *New Bearings in English Poetry*. An Arbor: University Of

55. She smooths the hair of the grass.  
56. The moon has lost her memory
57. A washed-out smallpox cracks her face,  
58. Her hand twists a paper rose,  
59. That smells of dust and eau de Cologne,  
60. She is alone  
61. With all the old nocturnal smells  
62. That cross and cross across her brain'  
63. The reminiscence comes  
64. Of sunless dry geraniums  
65. And dust in crevices,  
66. Smells of chestnuts in the streets,  
67. And female smells in shuttered rooms,  
68. And cigarettes in corridors  
69. And cocktail smells in bars.
70. The lamp said,  
71. 'Four o'clock'  
72. here is the number on the door.  
73. Memory !  
74. You have the key,  
75. The little lamp spreads a ring on the stair.  
76. Mount.  
77. The bed is open; the tooth-brush hangs on the wall,  
78. Put your shoes at the door, sleep, prepare for life.'  
79. The last twist of the knife.

## FIKR WA IBDDA'

---

24. A crowd of twisted things;  
25. A twisted branch upon the beach  
26. Eaten smooth,  
27. And polished  
28. As if the world gave up  
29. The secret of its Skelton,  
30. Stiff and white.  
31. A broken spring in a factory yard,  
32. Rust that clings to the form that the strength has left  
33. Hard and curled and ready to snap.
34. Half-past two,  
35. The street-lamp said,  
36. 'Remark the cat which flattens itself in the gutter,  
37. slips out its tongue  
38. And devours a morsel of rancid butter.'  
39. So the hand of the child, automatic,  
40. Slipped out and pocketed a toy that was running along  
the quay.
41. I could see nothing behind that child's eye.  
42. I have seen eyes in the street  
43. Trying to peer though lighted shutters,  
44. And a crab one afternoon in a pool,  
45. And old crab with barnacles on his back,  
46. Gripped the end of a stick which I held him.
47. Half-past three,  
48. The lamp sputtered,  
49. The lamp muttered in the dark.  
50. The lamp hummed:  
51. 'Regard the moon'  
52. La lune ne garde aucune rancune,  
53. She winks a feeble eye,  
54. She smiles into corners.

for one is 'disillusion' is for the others 'abhorrence', 'sick version', 'painful sensitivity' and an 'ironic and highly unromantic vision', respectively.

## **Appendix 1**

### **Rhapsody on a Windy Night**

1. Twelve o'clock
2. Along the reaches of the street
3. Held in a lunar synthesis,
4. Whispering lunar incantations
5. Dissolve the floors of memory
6. And all its clear relations,
7. Its divisions and precisions,
8. Every street lamp that I pass
9. Beats like a fatalistic drum,
10. And through the spaces of the dark
11. Midnight shakes the memory
12. As a madman shakes a dead geranium.
  
13. Half-past one,
14. The street-lamp sputtered,
15. The street-lamp muttered,
16. The street-lamp said, 'Regard that woman'
17. Who hesitates towards you in the light of the door
18. Which opens on her like a grin.
19. You see the border of her dress
20. Is torn and stained with sand,
21. And you see the corner of her eye
22. Twists like a crooked pin.
  
23. The memory throws up high and dry

impressions of the, deserted, vaguely sinister streets of Paris after midnight."

- (f) Gray (1982:44) realizes that "There is... nothing rhapsodic about these lyrics as they develop the ironic and , highly. unromantic vision of nocturnal existence. The narrating "I" perceives a world of moonlight refracted by rubbish which seems to push the lyrical rhapsodic "I" towards the dimensions of insanity".

The above 'realizations' of the poem may be taken to be the different tokens manifested of the same type, the invariant, the poem that exists as a 'potential'. The text is concretized by the reader depending upon his orientation or world-view. Most critics have not only recognized the inter-textual elements, used by Eliot but have themselves used the inter-textual capacity of the reader (in the present case, say Bergson's philosophy) in order to evaluate the poem. The uselessness and futility of both present and past experiences may be treated as the invariant, aspect of the poem for it is common to all interpretations. Also underlying all interpretations is a recognition of a kind of dualism ("The piquant and the trivial" of S. Aiken and the " simultaneous of past and present " of Smith G. Thereupon personal orientations color the realizations of the world of the poem. These being Leavis's "urban disillusionment", Smith G's equally abhorrent, useless images of life:", Rosenthal's "sick version of life". Lyndall's "the poets, almost painful sensitivity to the impressions of the deserted, vaguely sinister streets of Paris after midnight", and Grays, ironic and highly unromantic vision of nocturnal existence ...a world of repellant womanhood, a world of rubbish." All these realizations are linked to the sense of decadence and uselessness in the poem: Interestingly Lyndall's realization is based on a biographical interpretation of the poem, that is why he calls the urban metropolis of the poem Paris. Nonetheless, what

structure of thought emerges." He, later, goes on to add. - "suspect no meaning and ask for no interpretation." Critics who have not been appreciative of the poem have, in fact, not been able to find what probably they were looking for. Hence the poem appeared to be meaningless.

Critics who were appreciative of the poem were able to decipher the code of the poem. Some of them viewed it in terms of the dominant influence of Bergson. The dominant factor here being that according to Bergson, the dissolution of orderly thought into an irrational almost surrealist collage of discontinuous mental impressions, obeys the laws of instinctive consciousness. Most critics conform to this view, and try to explain the lack of Logical progression in terms of Bergsonian mode of perception. Thus, a particular kind of world-view can color aesthetic reception.

Finally some samples of published opinion are as follows:

- (a) Conrad Aiken (1971) views in the poem "the piquant and the trivial in about equal measures".
- (b) F.R. Leavis ,(1964) is of the opinion that 'Rhapsody' develops the imagery of urban disillusionment.
- (c) Smith G (1956), in the light of Bergson's philosophy, views in the poem a simultaneous existence of past and present, both presenting equally abhorrent, useless images of life.
- (d) Rosenthal (1960) in Newton (ed) (1977:71) considers the poem as "a sick version of life."
- (e) Lyndall (1977) in Martin (ed) (1978:41) finds in the ' Rhapsody' an evocation or a mood and a state of mind: "the poet's, almost painful sensitivity to his

either by the moon herself or by nature under her influence. Under this spell memory is emancipated from all sense of temporal sequence or rational order. The different levels of the mind, being compared to the different floors of a house; are 'dissolved', thus leaving the memory as a vast storehouse that throws up isolated objects into consciousness. Traditionally, the Greeks considered memory to be the mother of the Muses, i.e., the source of artistic creation. But here the memory has no such elevated role, it is merely a storehouse of isolated, useless objects and events. If the objects are dead (like the dead geranium) the perceiving subject is like a madman. The 'rhapsody', thus, is mental. With the lamp-posts beating like 'fatalistic drums', the images of the past and present begin to converge in him and trouble him.

The 'rhapsody' in the poem is a mental one-where its distinct images comprise the 'notes'. Music lies in the rhythm of the content that dominates the semantic structure of the poem. Each image succeeds the other like the notes in music.

## **5.0 Analysis at the level of the Aesthetic Symbol (L<sub>3b</sub>)**

The crucial distinction for our purposes between the art object and the aesthetic object is that while the former is an objective entity the latter is a subjectively concretized thing. At level L<sub>3a</sub> the work of art remains a potential, a type, which can have different tokens, i.e. be realized in different ways by the different readers.

Broadly, there have been two types of responses to this poem (a) the ones unappreciative of the poem, and (b) the ones appreciative of the poem.

The most unappreciative of the critics has been Sparrows who said - "clearly, no canon of intelligibility has guided the selection, and no single



The title of the poem 'Rhapsody on a windy Night' - is significant, for it gives a unique relevance to the different elements in the poem. The term 'rhapsody' is used in music to denote an emotional, irregular piece of music. The reading cannot be ruled out because it metaphorically intends to suggest that the structure of the poem is 'musical' rather than logical or narrative. That is why the images are just presented in successions, and their logic has to be worked out through contextual readings. In a general sense, the term 'rhapsody' can also be used for any enthusiastic inspired or high-flown artistic composition. Used in this latter sense the term is ironical since the poem is the very opposite of a rhapsodic composition. This reading is supported by Eliot's similar use of irony in the titles of some early poems published around the same time as the 'Rhapsody on a Windy Night'. For example "The Love Song of J. Alfred Prufrock" is very different from the usual kind of a romantic love song, and similarly, 'Preludes' (literally, a short romantic musical composition) deals with very unromantic sordid city scenes. The word 'windy' in the title is also ironical. A wind or breeze is traditionally associated with poetic inspiration or the spiritual revival, as in Shelley's 'Ode to the West Wind', but the-wind in the poem under analysis brings no inspiration or renewal of the spirit. It is nonetheless, a part of the background of the rhapsody, for it not only creates the sputtering sounds in the lamps but also replicates the aimless wandering of the poem's "I".

Stanza 1 delineates the kind of 'rhapsody' attempted to be presented. The expression lunar synthesis can mean either that the street is seen (held) in moonlight, or that the moon synthesizes, bringing together, perceived and remembered objects in a manner very different from that of ordinary rational thought. Traditionally, the moon is associated not only with mystery and madness but with poetic imagination as well. The metaphor whispering lunar incantations is expressive of magical spell being cast

customers. The wink is indexical of the low moral behavior and of corruption in the human world. In the final simile, the 'secret of the skeleton' being stiff and white', is indicative of death and ruin. The memory, thus comprises the incidents, etc. which reveal only the dead past of the poem.

Finally, personification carries forward the dehumanizing aspects in the world of the poem. The street-lamp personified, and its incessant fatalistic beating makes its presented picturizations sordid and as dead as the dead past. The personification of the moon through 'metamorphosis' is highly ironic, for it subverts the cultural code. The moon is conventionally associated with Diana, the goddess of chastity but in the poem, it is subverted to a prostitute. The personification of the lamp-post is significant for its direct addresses are indexical signs, giving a sense of immediacy and urgency to the present.

#### **4.0 Analysis at the level of the Art Symbol (L 3a)**

The literary language was viewed in terms of the linguistic code at the level  $L_1$  and as a communicative code at the level  $L_2$ , and at  $L_3$  it is to be seen in the light of the artistic code. The third level is a level of still higher significations. It is attained at after successive retroactive readings. The inter-textual elements, in their transmitted form also add to the significance at this level.

Literally, the poem presents the observations and the evoked memories of the Poem "I" as he walks through the streets of a city at night before reaching his lodging or hotel in the early hours of the morning. The agonizing journey through the city in this poem is analogous to the journey through hell in the inferno (Hell').

All the cluster of images mentioned earlier occur in the indirect narration of the memory. The three images in stanza 4 lines 38-45, viz., of a boy gripping a toy, people peering into others rooms, and the crab gripping the end of a stick.-signify a mechanical and a mindless activity. In addition to the common semantics, the first image is suggestive of the imperviousness to good or bad, the second of vulgarity and perversity, and third makes the "I" of the poem also a part of the trivial world. His meaningless action of holding out a stick to a crab is indicative of ennui and boredom. The other cluster of images occurs in stanza 5, lines 62-68. Here the various kinds of smells (of women in 'shuttered rooms', 'chestnuts in the streets', 'cigarettes in corridors', and 'cocktail smells in bars') are expressed in terms of urban imagery of decadence. All occurring within the same sentence iconized that decadence.

The five similes in the poem also add to the significance of the poem. The first, comparing each street lamp to the beating of 'a fatalistic drum, intends firstly to create the background musical element for the rhapsody, and secondly signifies the state of helpless or the prison like fate of the poem. The second simile: "midnight shakes the memory/As a madman shakes a dead geranium", : (11-12) connects the midnight to the madman, and by analogy, "Twelve o'clock" to the poems "I" whose memory is full of meaninglessness and the dead past. Further, as a madman. without understanding, can shake a dead geranium, the midnight is shaking the dead past in the memory of the poem. The music resulting, from the 'shaking' of the memory (as one may shake the chords of a musical instrument) is not a thrilling one but one of agony. The third simile, "... like a grin", personifies the light of the door. The "crooked pin", in the fourth simile, is suggestive of the discordant wink for soliciting

shaken or jolted into activity, and the second that the verb 'shake' has musical connotations like the playing of an instrument giving the memory the ability to produce music, or in other words, to create the rhapsody.

The 'moonlight' and 'midnight' in the conventions of English poetry, stand for 'spell', madness and mystery. By the end of stanza 1 the real world is dissolved and the stage is set for our encounter with the 'lamp-post' and the 'memory' in the fictive world of the poem.

In Stanza 3, there are two metaphors - "a crowd of twisted things" and "The secret of its skeleton" - which signify that what comes up in the memory is the meaningless and the painful past. The first sustained metaphor (lines 25-26) signifies the sense of rootless ness. The twisted branch is a rootless dead entity discarded by time. The beach is associated with the sea, which traditionally signifies the flow of time.

The second sustained metaphor signifies the disjointedness and impotency for the rusted and broken spring in the factory is not only out of joint but is also sapped of all energy, that it is a useless thing now.

The three metaphoric Images regarding the 'woman' in stanza 1, the 'cat' in stanza 4 and the 'moon' in stanza 5 are bound in a range of common significances. The 'woman' in stanza 1 is a prostitute soliciting customers thus signifying moral decay. The cat devouring 'rancid butter' signifies not only an unconventional fact, through a forced habit resulting from the instinct of survival in the urban world, but also the degradation of man. The existence signified in both the above cases is one of meaninglessness. The third image of the moon though overtly linked by the indexical syntax to the above two, gets linked even more strongly after the metamorphosis of the moon in stanza 5 into a prostitute. The moon, now, is no longer a benign object but has degenerated into a symbol of corruption.

LG express a world of action and the present, whereas the plethora of nouns with adverbs of place in the MG are expressive of stasis.

The abrupt, condensed and incomplete syntax, in the two stanzas of the poem, is iconic, for it signifies the urgency to escape from the agonies of the perceived world and of the reminiscences. Finally, the free verse along with the minor syntactic patterns functions to create a prose rhythm and also to serve as points of focus in the message, for its own sake. They help in making the poem self-referential.

### **3.4. The Semantic Level**

At the semantic level, the significant features signify the new semantic intended. The reading results from the reader's understanding of the literary and the socio-cultural code. With the expression lunar synthesis, the referential world is dissolved and a new fictional world is created.

The linguistic devices are reduced to the function of mediating between the physical world and the literary world. The simple metaphors in the first stanza aim at delineating the rhapsody. The metaphor - "whispering lunar incantations" - signifies two things, firstly, the incantations form a kind of musical background, and secondly, the moonlight seems to cast a spell (through magical incantations) over the poem I, so that he is transported into a world where the past and the present dissolve. The second metaphor "dissolves the floors of memory" - signifies this fading distinction between the past and present in terms of the accumulated past experiences stored in the memory and the present experiences. It is also indicative of the leaps from the present to the past and then back to the present to show the commonness of the experiences. Another metaphor in stanza I - "Midnight shakes the memory" - also signifies two things; first, that the memory is

cohesion. Thus there is something common between what the atmosphere at midnight (the time when the poem commences) does to memory and the shaking of a dead geranium by a madman. The midnight is akin to the state of a madman, and the incidents being jolted in the memory are as meaningless as the geranium.

In the same way the prostitute, the cat, and the moon transforming into a prostitute, also were together. to signify (through the human, animal, and celestial imagery) the widespread prevalence of helplessness and perversion.

A tone of irony is generated by the end of the poem when the lamp is repeated as the little lamp. The lamp which had revealed the sordidness of the city is now reduced to a little lamp that shows the way up the stairs, just as the memory is reduced to the function of retrieving a key.

Finally, the repetition of the lexicon related to time (Twelve o'clock to four o'clock) not only conveys the temporal sequence imposed on the tortured thinking but also functions as an indexical sign, indicating, firstly, the dark night, and secondly, the state of hopelessness in the poem.

### **3.3. The syntactic Level**

The various features at the level of syntax, too, begin to signify many things. The alternation between the direct speech of the lamp and the indirect narration of the memory signifies dramatization of the agony. The two modes of narration are thus iconic representations of experience.

The alternation between the use of the present tense and the past tense serves as an indexical sign to signify not only the shifts in the memory in terms of past and present but also to show that there is essentially no difference between past and present, that present is only an extended dimension of the past. The actional verbs and the directional adverbs in the

intent; in fact, they become more diffused and signify things other than what they literally stand for.

### **3.1 The phonological level**

The poem is marked for the use of free verse, onomatopoeic words and some forms of internal rhymes. As symbols of a higher order these signify certain things. The free verse signifies a freedom from convention, and delineates a rootless society devoid of any sense of harmony. It deautomatizes the irregularity of the 'rhapsody'. The onomatopoeic words serve an iconic function. They are the sounds that convey the sense of the soft noise created by the fluttering flame of the lamp-post.

The rhyme in the last two lines focuses on the disparity between the two items life: knife and forces us to view them in terms of a metaphorical relationship. The life signified is an agonizing one. A tone of irony is generated by rhyming memory with key in lines 72-73. Memory, which throws up so many images, functions to heighten helplessness, and is by the end reduced to perform simple tasks, such as to locate the key in the pocket, etc.

Finally, the phonological echoes, such as alliteration, assonance, consonance and Para rhyme, build up equivalences which function to focus on the message itself.

### **3.2. The lexical level**

The kind of lexicon used in the poem signifies an urban setting. Further, it can be seen that the great majority of the lexicon used signifies decay and destruction, despite the apparent heterogeneity. The repetitions of the lexical items help to focus on the atmosphere, (e.g., the repetition of Twelve o'clock and midnight). Lexical equivalence resulting from a similar position of the items in syntactic structures serves the purpose of

In addition to the street lamp , the moon itself is personified .The moon is given human characteristics of not having ill-will , of winking , smiling, smoothing the hair , twisting a paper rose etc., in lines 51-61. This is also evident from the street being held (as a man holds something) in the 'lunar synthesis'.

Finally, midnight and the light of the door are also personified, for the former is granted the capacity to 'shake', and the latter is akin to a "grin" ( a human characteristic) .

***Occasional features :***

Synechdoche and paradox are the occasional features easily identifiable. Synechdoche occurs in 1- 23 in "The memory throws up high and dry..." . The synechdoche is recognizable because memory here stands for the tortured mind of the poem.

An instance of paradox is evident in 1. 10 "And through the spaces of the dark". Paradox exists in the apparent contradiction, that how can darkness have spaces. Space as a concept is linked with what can be seen and measured spatially. Darkness, which is not measurable, cannot be said to be spoken of in terms of distances internal to it.

All the above kinds of features signaling a fresh semantic await the recognition of that semantic. All these features function as symbols in art in order to reveal higher level significances

**3.0 Analysis at the level of Symbols in Art (L<sub>2</sub>)**

At the level of symbols in art one reads significances in the stylistically marked structures identified at level L<sub>1</sub>. All the levels of L<sub>1</sub> contribute their bit to the significance of the poem. The level L<sub>2</sub> may be considered to be a cluster of significations. It is at this level that the purely linguistic layers cease to have a hold or check on the communicative



***Simile:***

The similes identified in the poem are the following:

- (a) Every street lamp that I pass  
Beats like a fatalistic drum (8-9)  
Midnight shakes the memory  
As a madman shakes a dead geranium (11-12)
- (b) ... the light of the door  
which opens on her like a grin (18-19)
- (c) . .the corner of her eye  
Twists like a crooked pin. (21-22)
- (d) ...and polished  
As if the world gave up  
The secret of its skeleton  
Stiff and white. (26-29)

It is also through the similes that we identify the perceived world of the night stroller. The simile is a powerful linguistic device for suggestiveness.

***Personification:***

There are numerous instances of personification in the poem. The most significant one is the personification of the 'street' lamp. The lamp post is made to talk as a first person and it addresses a second person, (here the 'I' of the poem). His speech occurs in lines, 16-22, 35-37, 50-61. The lamp's 'saying' is in addition to the 'muttering', and 'humming', all being human characteristics..

The things comprise the twisted branch in (a) and (a ) broken spring in (b) etc.

A third type of metaphors is what we may call pragmatic metaphors. These are metaphors only in the pragmatics of the text. On the first surface, or heuristic reading, they may appear as mere descriptions. But subsequent retroactive reading of the poem shows that the descriptions are only apparent and that they stand for something other than mere descriptions. It is the retroactive readings which not only bring out the metaphoric nature of the descriptions of the woman (16-22), the cat (35-37), and the moon (50-61) but also bind the three within a range of common significances (as we shall see in the discussion at level  $L_2$ ).

And finally, it is at the pragmatic level that the ordinary phrase - "The last twist of a knife" (78) - is recognizable as a metaphor. It is a binding device that unites the disparate metaphors and images in the poem.

The poem also reveals a number of images in clusters. The first cluster, in stanza 4, consists of the images of:

- (a) a child grabbing and pocketing a toy with an expressionless face (38-40),
- (b) people in the streets peering into other people's rooms (41-42)
- (c) and, an old crab gripping the end of--! stick held out to it (43-45) etc..

The second cluster occurs in stanza 5, lines 63-68, where 'sunless dry geraniums', 'dust 'in crevices', and various types of smells ('of chestnuts in the streets', 'female smells in shuttered rooms', 'cigarettes in corridors' and 'cocktail smells in bars') are lumped together in a single grammatical object.

**Metaphor:**

A number of metaphors have been employed in the poem with varying degrees of complexity. There are, we may say, simple metaphors; recognizable from the manifest linguistic deviation, as can be seen below:

- |                                   |           |
|-----------------------------------|-----------|
| (a) Whispering lunar incantations | (4)       |
| b) Dissolve the floors of memory  | (5)       |
| c)Midnight shakes the memory      | (11) etc. |

For instance, in (a) whispering (+Human) is incompatible with Lunar (-Human), and in (b) floor (+Concrete) is incompatible with memory (-Concrete), and dissolve (+ concrete) is incompatible with memory (-concrete.)

Then, there also occur linguistically identifiable sustained metaphors, such as:

- a) A twisted branch upon the beach,  
Eaten smooth, and polished  
(25-26)
- b) A broken spring in a factory yard,  
Rust that clings to the form that the strength has left  
Hard and curled and ready to snap.  
(30 -32)

A sustained metaphor means a metaphor with a pattern of relationships among the details.

Both the above metaphors are triggered by the metaphoric construction "A crowd of twisted thing". The metaphor is recognizable here by the incompatibility between crowd (+Human) and things (-Human) .

Another marked-feature of the poem is the abrupt or the condensed or the incomplete syntax in the last two stanzas of the poem (68-78). The abrupt syntax is visible in the short unrelated sentences, e.g.:

"Here is the number on the door  
Memory  
You have the key  
The little lamp spreads a ring on the stair.  
Mount  
The bed is open; . . . " (71-76) '

Condensed sentences are in the form of one word sentence lines: "Twelve o'clock." (1), "memory" (72), "Mount" (75) or incomplete syntax as in the last one line stanza "The last twist of the knife" - which is only a noun phrase in structure.

#### **2.4     *The Semantic Level:***

Analysis of the semantics at level  $L_1$  involves a recognition of the features that generate a fresh semantic. This involves the recognition of the stylistic devices in the text, which function to create the new semantic. The important devices employed in the poem under study are, broadly, metaphor, imagery, simile, and personification, with an occasional use of synecdoche and the paradox.

### 2.3 *The Syntactic level*

Syntactically the poem reveals a number of significant features. The most significant being the distinct grammatical codes used in the direct speech of the lamp, and the indirect narration of memory. Let us call the grammar used with respect to the direct speech of the lamp as LG, and with respect to the memory's narration as MG. These two different units get combined in the commentary of the 'poem I' in the first and the last stanzas.

There are many significant features concerning the distinctness of LG and MG. First, there is an alternation between the use of the present tense and the past tense. In LG all the reporting verbs are in the past tense - the street lamp spattered, muttered, said, or hummed - (ll. 14-16: 34, 47-49, 69) etc. - whereas its reported speech is in the present tense. In MG too the present is used but only to present reminiscences of the past-

"The memory throws up high and dry  
A crowd of twisted things; "

Secondly, there is a dominant use of actional verbs and directional adverbs in LG, whereas the nouns and adverbs of place dominate in the MG. Instances of actional verbs in LG comprise the following - 'she hesitates', 'The door opens', 'her eye twists', 'the cat which flattens ... slips out its tongue ... devours a morsel' etc., and the occurrences of directional adverbs in the LG are as in - 'she hesitates towards you in the light of the door'; 'in the gutters', 'into corners' etc. On the other hand, in the indirect narration of the memory, there is a plethora of nouns with adverbs of place, such as in 'A twisted branch upon the beach', 'spring is a factory yard ... eyes in the street' etc.

propositions of the memory are such as 'twisted branch', 'skeleton', 'broken spring', factory yard', 'street', 'lighted shutters, 'crab', 'cocktail smells', bars', etc...

Words in equivalent syntactic positions also form a pattern. For example, in "Regard that woman...", "Remark the cat...", and "Regard the moon..." the words woman, cat and moon get related to each other to form a significant relationship. Not only the person, the animal and the things get related but also all that these are made to 'do' get significantly connected as well.

In the same way, midnight is connected to madman and memory to a dead geranium, for the former set occurs as a subject and the latter as the object to the verb 'shakes':

Midnight shakes the memory

As a madman shakes a dead geranium

Finally, it is the lexicon of time ( i.e. expressions such as Twelve o'clock, Half-past one, Half-past two, Half-past three, and Four o'clock ) that bind the entire poem.

The poem depicts the T of the poem walking through the streets of a modern metropolis from midnight to four in the morning, and the observations at half-past one, half-past two, and half-past three particularly stand out.

An occasional rhyme is introduced in the poem by 'the use of onomatopoeic words with past tense markers /-ed/ in lines 14-15 and 47-49 Polysyllabic rhyme (i.e., three syllable rhyme), in lines 14-15 is created by the onomatopoeic words: **sputtered**, **muttered** (**sputter+ed**, **mutter+ed**). In lines 47, and 49 rhyme is created by the grammatical marker /-ed/ attached to onomatopoeic words **sputter** and **hum**, and internal rhyme is created by attaching the marker to **mutter** in the middle of line 48. These onomatopoeic words introduce the concept of the wind in the poem. Other significant rhyming words are memory and key in lines 72 and 73, and the words life and knife in the last two lines of the poem. The life -knife rhyme links the last one line stanza with the preceding stanza. In addition, there are many examples of alliteration (1-11; 21-22; 28-29), assonance (1.2;23;32), consonance (1.32; 38) and, parahyme (1.20;25;65) etc.

## 2.2 The Lexical level

Two lexical items 'lamp and memory' play an organizing role in the poem. The words lamp (repeated as, street lamp five times and as lamp four times) and memory (repeated four times) are made to carry forward the propositions in the poem. The poem comprises distinct alternations of the acts of the lamp and the memory - thus stanza 2 deals with the lamp, stanza 3 with memory, lines 33-37 with the lamp, lines 38-45 with memory, lines 46-61 with the lamp, lines 62-68 with memory, and finally stanza 6 with the lamp.

Stanza 1 and the final one-line stanza serve as an encasement consisting of the direct commentary by the 'I' of the poem. The significant lexicon involved in both the areas of the lamp, and the memory the words - 'woman', 'cat', 'gutter', 'dust', 'eau de cologne', 'lamp', 'stair', 'bed' ect., which are used in the proposition of the lamp. The words used in the

and contrasts (Jakobson 1966:423). The parallels and contrasts, in literary texts, can be seen to operate at all levels of linguistic organization, and in addition, tend to heighten the complexity of the literary sign.

It is in light of this and in the light of the concepts presented by Srivastava (1980) and further developed by Gargesh (1990) that poem "Rhapsody on a Windy Night" by T.S.Eliot (see Appendix I) has been analyzed. It should be remembered that the term "rhapsody" denotes an irregular form of an emotional piece of music.

## **2.0 Analysis at the level of the Linguistic Symbol (L 1)**

Referentially, the poem 'Rhapsody on a Windy Night' depicts a stroller in the night. The language employed to depict his experience can be viewed at the phonological, lexical, syntactic and semantic levels.

### **2.1 The Phonological Level**

The phonological patterns do not dominate in this poem. Nonetheless, certain significant patterns do emerge, namely, the use of free verse, some incidental rhymes, and certain phonological patterned echoes.

The poem is marked by the use of free verse. Free verse is a phonological schemata in which a discourse is not presented in any fixed metrical scheme. It can be said that Eliot's abandonment of traditional metrical patterns within the ambit of literature comprises an act of foregrounding. The free verse brings the poem closer to the spoken norm. The poem exhibits 'prose rhythm'. The difference between the 'prose rhythm' and ordinary conversation lies in the syntactic differences. The poem comprises syntactic patterns which may appear out of place in ordinary conversations.



**A Stylistic Analysis of a Poem:  
"Rhapsody on a Windy Night" by T.S. Eliot.**

**1.0 Introduction:**

In the semiolinguistic perspective style is viewed as the essential constructive principle, which reveals the functionality of a literary work. In a printed text the elements of style can be said to be a limited set which are stable, but in a reader's reading they become expressive. Style relates a signifier to a signified through signification and it functions like a set of genes in its cell, or like the concept of gravity in physics, or still like the super-ego in psychology. The style features operate covertly to give significance to a text in their mutual inter-relations. The text as a semiotic entity presupposes the integration of various elements of style into a coherent whole. Further, the context of usage of style features is fictive, a fact accepted by the readers. It is fictiveness that lends an element of prominence to the style features. The reader, it may be said, is guided by the prominence in literary language, in order to be able to concretize the import of the text. The use of style features in fictive contexts results in the communicative significance of a literary text while keeping the cognitive meaning in the background.

The style features in a work of art are not arbitrary but motivated, and functional. These features are not projected in the literary text through what Jakobson (1960: 358) calls the 'poetic function' which promotes the 'palpability of signs' by disturbing the usual bond between the sign and the referent, and, which ends the sign a certain independence as an object of perception in itself. It also enables the linguistic features to become stylistic through a process of structural organization of significant parallels

# **A stylistic Analysis Of a poem**

## **“Rhapsody On a Windy Night ” By T.S.Eliot**

**By**

**Dr. Khader Tawfiq Khader**

**Dept. Of English  
Islamic Univeristy Of Gaza  
Gaza**

Michie, Donald and Rory Johnston. *The Knowledge Machine. Artificial Intelligence and the Future of Man*. N Y: William Morrow and Company, 1985.

Myers, Tony. "The Postmodern Imaginary In William Gibson's *Neuromancer*". The Modern Fiction Studies, 30 May 2004<[www.postanarki.net/myers.htm](http://www.postanarki.net/myers.htm)>

Olsen, Lance. "William Gibson: Neuromancer". William Gibson, 30 Nov. 2003<[cafezeitgeist.com/neromancer](http://cafezeitgeist.com/neromancer)>.

Rapatzikou, Tatiani. "Neuromancer". Literary Encyclopedia: Neuromancer, 30 May 2004<[www.litency.com/php/works](http://www.litency.com/php/works)>

Slouka, Mark. *War of the Worlds: Cyberspace and the High-Tech Assault on Reality*. London: Abacus, 1996.

Sponsler, Claire. "Cyberpunk and the Dilemmas of Postmodern Narrative: The Example of William Gibson". *Contemporary Literature* 33:4 (1992):625-44.

## Works Cited

- Anzaldúa, Gloria. *Borderlands and William Gibson's Neuromancer*. San Francisco: Spinsters/Aunt Lute, 1987.
- Csicsery-Ronay, Jr., Istvan. *Cyberpunk and Neuromanticism*. Durham, Nc: Duke UP, 1992.
- Damyantov, Orlin. "Technology and its dangerous effects on nature and human life as perceived in Mary Shelley's *Frankenstein* and William Gibson's *Neuromancer*." [amazon.com](http://amazon.com). 30 May 2004<orlin@grandlink.net>
- Gibson, William. *Neuromancer*. New York: The Berkeley Publishing group, 1984.
- Lionnet, Francoise. *Postcolonial Representations*, USA: Cornell University, 1995.
- Marshall, K. Brenda. *Teaching the Postmodern Fiction and Theory*, New York: Routledge, 1992.
- McCaffrey, Larry. *Storming the Reality Studio*. NC: Duke UP, 1992.

a world where humans can be interfaced, merged and united with machine, life would no longer have value or meaning and death would lose its supposed sting. In a review in Rolling Stone in 1986, Mikal Gilmore notes Gibson's response to this phenomenon:

I think what I'm writing about is the ideas that technology has already changed us, and now we have to figure a way to stay sane within that change. If you were... [to] present readers with a conventional book about modern post-industrial anxiety, many of them would just push it aside. But if you put it in the context of, science fiction maybe you can get them to sit still for what you have to say. (qtd. in Ritzikou 3)

To sum up the novel asks us to consider the issue of human machine fusion within a technological framework. Technology, as the fundamental force of change within Gibson's world and society today, "is a phenomenon unknown to previous generations" (Conway 2). With this increasingly sophisticated technology, with the ability to remake the world and ourselves, Case's question resonates self-consciously: "Where do we go from here" (50).

'dance of biz'. "Case hopes to disappear in the interface of capture and escape, and to "exist in between, a border experience that speaks of the interplay of the corporate and the individual, of Case finding himself only in flight"(Kevin Concannon 437).

The desire to disappear in *Neuromancer* leads to interrogation of a related concern which is how people come to ignore their bodies. "There is a tendency in our culture, in a broader sense the Western Civilization, to reject the body in favor of an idea of the spirit or the soul"(Orlin Damyanov 5). Dixie for example, the friend of Case in the matrix, the so-called construct, an ex-cowboy who was flatlined, exists only in Cyberspace. He is no longer alive; at least not as a physiological organism. Cyberspace has in a way replaced the natural habitat of our species. The irony is that Cyberspace is something intangible, something that does not exist as a real physical object.

Gibson in *Neuromancer* was not only able to create a remarkably well visualized future but also to present the potential danger of man's constant quest for human-machine fusion. "In doing so, he goes beyond the ideas of the traditional authors of science fiction and as the "father of Cyberspace literature, he makes a drastic departure from what some consider 'glossy utopian views' of the conventional science fiction"(Orlin Damyanov 2).

In *Neuromancer*, Gibson presents a very and perhaps overly pessimistic vision of the future, showing the negative effect of the forthcoming technologies might have on human life and the gloomy outcomes of technology that progresses faster than humans do. In such

frequently throughout the novel "flatlined" cast into a non-consensual hallucination controlled by either Wintermute or Neuromancer.

One therefore has to add that the human machine interface besides manipulating and controlling humans has deprived him of genuine free will. "Most of Gibson's characters act the way they do, after all, not because they want to but because they have to" ( Olsen 6 ). Molly asserts that she behaves as she does because she is "wired" that way. Case performs his job for Wintermute because he has been blackmailed; his nervous system has been repaired and then planted with toxin sacs that will dissolve and destroy it if he does not do what he is told. 3Jane and her ninja servant Hideo are the products of genetic engineering. Wintermute builds Armitage from Corto's remains and then uses him while controlling Riviera through drugs.

This leads us back to question the causes of this quest for human-machine fusion as seen in Gibson's *Neuromancer*. Case feels that Cyberspace is a source of freedom, of release from the mundane concerns of "meat". When Case is united with the machine, he feels divorced from his body in order to feel something. "In Gibson's world, human beings have nothing left but thrill which becomes a surrogate form of affection, reflection and care"(Istran Csicsery-Ronay 191).

Cyberspace is so overwhelming that in his own body Case felt trapped, for he "fell into the prison of his own flesh"(24). So another reason behind this quest for human-machine union is seen in the desire to disappear. Case is "invigorated by the prospect of the flight itself, of losing himself in the larger flow of information, participating in the

characteristics of Wintermute and Neuromancer. Wintermute physically manipulates the world to make things happen, often through brute force. On the other hand Neuromancer, by nature, is far more subtle, far less concrete; "Neuromancer was personality. Neuromancer was immortality,"(Gibson 32), and Wintermute feels compelled to unite itself with the abstract to create a complete being. They become like the unity of body and mind, now capable of anything they desire.

Not only does Gibson masterfully explore this concept of human-machine fusion in *Neuromancer*, but he also skillfully illustrates the consequences which include the control and enslavement of humans as the machine "transforms human identity into a tool devoid of any emotion"(Rapatzikou 11 ). In other words the machine becomes a tool to control information and people. Gibson in *Neuromancer* shows how "technology is an instrument of domination" (Conway 8) and humankind is subordinated and manipulated by machine as the Artificial Intelligence's "influence subtly, but deftly and determinately, technological development, personal psychologies, and even cultural events. They arrange things (50) While it is true that the characters embodied computers in *Neuromancer* such as Dixie Flatline, Wintermute, and Neuromancer attain a kind of immortality through technology, yet it is also true that the kind of immortality they reach is nightmarish. Wintermute for example ,an Artificial Intelligence designed to serve humans, has transfigured into a monster that manipulates them, as Case and the other members on the team serve as tools that help it reach its aim. This is quite obvious as Case is



connected with Molly via simstim heads in with a Rastafarian named Maelcum to rescue Molly. When he finally finds her, 3Jane has Riveria killed and gives Case the password that will allow Wintermute to attain its goal : to merge with Neuromancer . Despite the fact that Wintermute is actually a machine, yet he is depicted in the novel as a human being who seeks to unite with a computer (Neuromancer) in order to dominate the matrix. Case in the end deserted by Molly and returns to the Sprawl where he buys a new cyberspace deck, changes his blood to get rid of the toxin and settles down to his old life as computer cowboy, and finds a girlfriend named Michael.

Outlining such a complex plot, one is wise to keep in mind Gibson's clever character delineation which is necessary for gaining a greater understanding of the main theme in the novel which is to show humans constant endeavor to unite with computers. Gibson captures this threshold between humans and machines masterfully in *Neuromancer*, exploring the concept on various levels including the level of masculine and feminine interaction. The first page of the story introduces us to the prosthetic arm belonging to the bartending Ratz "a seven function forced feedback manipulator, cased in grubby pink" (26). The dominant role shifts back and fourth between these parties, feminine and masculine. The feminine personality in the novel tends to be involved with concrete feelings, things, and people rather than with abstract entities, and therefore the feminine is more closely related with body (concrete) as masculine is more closely related with mind (abstract). These aspects of body and mind are clearly apparent in the

Peter Riveria a perverse psychopath who is able to create holograms of other people's fears and desires. Meanwhile, Case and Molly realize that an artificial intelligence called Wintermute which is owned by an eccentric, wealthy and inbred high orbit Swiss clan Tessier-Ashpool, is behind Armitage's plans. The third section takes place in high orbit on Freeside, a Las Vegas-like pleasure site where Molly, Case Armitage and Riviera make their final plans which is to attack Straylight the enclave of the Tessier-Ashpools.

The fourth and last part of the novel takes place in the underworld zone of irrationality where, after a night on drugs, Case is arrested by agents of the police who are responsible to monitor the status of the Artificial Intelligence and destroy them if they get too smart. Wintermute kills them and also kills Armitage as well because he suffered from a mental breakdown. Wintermute tells Case that he must go to the chamber of 3Jane, the last Tessier-Ashpool left awake and alive in Straylight, to get the code word from her. Before he arrives, he is suck into an alternate reality in cyberspace by Wintermute's twin Neuromancer, who tries to stop his mission. However, he manages to escape. Meanwhile, Molly accidentally stumbles upon Ashpool, the clan's patriarch, in the midst of a suicide attempt; when he threatens her she kills him. However, she is kidnapped by Riviera, who has found 3Jane, and "having served his purpose of befriending ... [her] with his magical projections and gaining access to Straylight, he decides to double-cross Armitage and Wintermute"(Lance Olsen 1). Case who has been monitoring the whole situation through cyberspace and is

Now he keeps himself alive with dealing and murder and slowly destroys himself.

Molly, a heavily mortified razor girl gets acquainted with Case and decides to help him. She is presented wearing black leather trousers and mirror contact lenses, and she is equipped with surgically implanted razors beneath her fingernails. Here Gibson makes it clear that "as the gap between present and future grows smaller ... [it] becomes difficult to discern, [and] people and machines overlap and in some cases, are indistinct or interchangeable"(Stephen Conway 2). Molly is under contract by a man called Armitage to find Case and force him to join his crew. Armitage whose real name is Colonel Corto was severely injured in a mission during the war in Russia and is controlled by an Artificial Intelligence named Wintermute. Armitage makes a deal with Case which is to fix his nervous system on the condition that Case will do a job for him. However, when Armitage repairs Case's brain, he dissolves a poison in his body to force him to join in a certain mission which involves stealing a digital copy of Case's now dead cowboy teacher, McCoy Pauley. At the end of this part, Linda Lee, Case's ex-girlfriend who stole hot information from him in order to attract his attention is suddenly murdered.

The second and third sections of *Neuromancer* involve preparations for the job Case agrees to do for Armitage. Case manages with the help of the Fian, to steal the personality ROM of McCoy Pauley (Dixie Flatline) who is famous for its ability to crack ICE, from the SenseNet archive. Molly and Case then go to Istanbul to abduct

to penetrate the bright walls of corporate systems, Case is depicted as linking his brain directly with computers and pirating data kept in the cyberspace matrix which is simulated by a worldwide linked computer database. The novel starts with Case being deprived of his ability to jack into the matrix since he conspired against his previous employers, who in turn damaged his nervous system so that he cannot access cyberspace anymore.

Case continually strives for the transcendent reality locked within his computer console. He yearns to project "his disembodied consciousness into the consensual hallucination that was the matrix"(William Gibson 5). He often goes days without eating or washing, seldom sleeping, leaving the mundane material world of "meat" behind and voyaging through a purer landscape of the mind. Gibson describes Case's longing for being united with the matrix as a kind of addiction. Case has cold sweats and nightmares when he is unable to jack in. He becomes self-destructive to the point where he desires his own death, as he feels empty and depressed without his union with the computer. Case not only dreams about Cyberspace "He'd cry for it, cry in his sleep and wake alone in the dark, ... his hands clawed into the bed slab ... trying to reach the console that wasn't there"(20). Case misses Cyberspace like he would miss a loved one, he had" lived for the bodiless exultation of Cyberspace"(23). This was what he yearns for most. He goes to a city called Chiba to have the damage repaired, but loses all his money without being cured.

*Neuromancer* when you go online you still have a keyboard, but the wires coming out of it do not go to a CPU, they attach to your head.

In other words, you connect your brain to the Net. In this reality the conscious mind and the body are separated by the device and the mind is allowed unparalleled freedom. This three dimensional network of visual, auditory and kinesthetic sensory input data and machine are united. This quest for human-machine fusion is the key theme of *Neuromancer* and the dominant manifestation of this theme is clearly seen through its title, plot and characters.

The title of *Neuromancer* echoes and uncovers this theme as the 'neu[ro]' prefix suggests ideas of novelty (new romancer), psychological disturbance (nerotic romancer), magic (neuromancer) and taboo (necrophilia). Gibson's clever choice of title is "implicitly inviting readers to question the relationship that exists between the human brain and the machine"(Rapatzikou 5), envisioning a future where human beings have become united with machines. "Booths lined a central hall. The clientele were young ... They all seemed to have carbon sockets planted behind the left ear ... Behind the counter a boy with a shaven head stared vacantly into space, a dozen spikes of Microsoft protruding from the socket behind his ear"(40).

The first large section of the novel is set in the world of Night City, where as Lance Olsen stated there is "an underworld where all fences are down and one way (is) as good as another"(5). Case, a twenty-four year old cyberspace cowboy, worked as a thief for other wealthier thieves, employers who provided the exotic software required

assertion in 1641 that the human body should be considered a machine"(Tatiani Rapatzikou 2). This concept was later extended by the French physician, atheist, mechanist and materialist Julien Offray de La Mettrie in 1748 who stated that " to begin to understand man one must accept the messy complexities of body and soul as a machine first and then try to disentangle the two"(89). The statement was complete in the 1940's with the invention of cybernetics and the understanding that machines can in fact think. In *Neuromancer*, Gibson appears to be equally mesmerized and afraid of technology's power.

William Gibson's *Neuromancer* is his most important, artistically successful, and acclaimed novel that helped to popularize the term cyberspace or the matrix as it is alternatively called. By the time he wrote *Neuromancer*, Gibson did not even own a computer, but he envisioned a global information network which he called the Matrix with a virtual reality simulation interface which was named cyberspace. Gibson defines cyberspace in *Neuromancer* as "a consensual hallucination that felt and looked like a physical space but actually was a computer-generated construct representing abstract data "(67). In other words it is a graphic representation of data abstracted from the banks of every computer in the human system. The Matrix is the symbolic representation of data in the virtual reality in which Case, the protagonist engages

By taking hypermedia one step further into the future, Gibson gives us a long-term scenario of the future of the word "online". In

**THE QUEST FOR HUMAN-MACHINE FUSION IN**  
**WILLIAM GIBSON'S**  
**NEUROMANCER**

When *Neuromancer* was first published in 1984, it created a sensation as it depicted the development of human-machine interface created by the widespread of computers and computer networks , set in the near future in decayed city landscapes. Gibson is therefore considered the founder of a whole new genre of science fiction. Isaac Asimov defined science fiction as "the only form of literature that consistently considers the nature of the changes that face us, the possible consequences, and the possible solutions." In other words, it is the branch of literature, which is concerned, with the impact of scientific advance upon human beings. When we approach this material today, we perceive that the idea of human\computer interaction has become a reality, even a commonplace. We see prototypes of that world today in the form of virtual reality games; a helmet is strapped on your head that must weigh about 50 pounds , then you are given a ray gun and when you turn on the computer, you are vaulted into a three-dimensional reality and expected to shoot your opponent.

By interrogating the interface between the human and the mechanical, *Neuromancer* enters an on-going "philosophical debate that can be traced back to Rene Descartes(1596-1650) with the

**THE QUEST FOR HUMAN-MACHINE FUSION  
IN WILLIAM GIBSON'S NEUROMANCER**

**BY**

**Dr. Nagwa Abou-Serie Soliman**

**(ph.D. Ain-Shams)**

**Lecturer of English Literature (Novel)**

**Faculty of Education**

**Mansoura University**





## FIKR WA IBDA'

---

- Stillson, J. *The History and Philosophy of Metaphysics*. Philadelphia: Westminster Press, 1967
- Sullivan, J. W. N. "Herman Melville," *London Times Literary Supplement*, No. 1123. July 26, 1923: pp. 493–494.
- Sundquist, Eric J. *To Wake the Nations: Race in the Making of American Literature*. Cambridge, MA: Belknap of Harvard University Press, 1993.
- Thiselton, Anthony C. *New Horizons in Hermeneutics*. Grand Rapids: Zondervan, 1992.
- Thompson, J. "Hermeneutic Inquiry." *Advancing Nursing Science Through Research*. Ed. L E Moody, Newbury Park, Calif: Sage Publications, 1990: 224-267.
- Tylor, E.B. *The Origin of Culture*. New York: Harper and Row, 1958.
- Young, Robert J.C. "Reading the West: A Short History in Three Acts." Lecture at the Supreme Cultural Council, Cairo, Egypt, 2003.
- Weaver, Raymond M. *Herman Melville: Mariner and Mystic*. New York: George H. Doran Co., 1921.

## FIKR WA IBDA'

---

Rogin, Michael Paul. *Subversive Genealogy: The Politics and Art of Herman Melville*. New York: Alfred A. Knopf, 1983.

Russell, W. Clark. "Sea Stories." *Contemporary Review* (London), September 1884.

-----"A Claim For American Literature". In *North American Review* (New York), February 1892.

Said, Edward. *Orientalism* (1978). London: Routledge & Kegan Paul, 1980.

-----*Culture and Imperialism*. New York: Knopf, 1993.

-----"Edward Said Interview." David Barsamian. *The Progressive*. November 2001 Issue.

Salt, Henry S. "Marquesan Melville." *Gentleman's Magazine*. (Great Britain), March 1892.

Sapir, Edward. "Civilization and Culture" *The Dial*. Sept. 20 1919, 233.

Schur, Richard. "The Subject of Law: Toni Morrison, Critical Race Theory, and the Narration of Cultural Criticism. " *49<sup>th</sup> Parallel: An Interdisciplinary Journal of North American Studies*. Issue 6. <http://www.49thparallel.bham.ac.uk/back/issue6/schur.htm>

Spurr, David. *Rhetoric of Empire: Colonial Discourse in Journalism, Travel Writing and Administration*. Durham NC: Duke University Press, 1993.

- "Our Authors and Authorship: Melville and Curtis." Putnam's *Monthly Magazine*. New York. April, 1857.
- Olson, Charles. "Call Me Ismael" . *Modern Critical Views: Herman Melville*. Ed. Harold Bloom. New York: Chelsea House Publishers, 1986: 11-33. Rpt. from *Call Me Ismael: A Study of Melville*. San Francisco: City Lights Books, 1947.
- Palmer, Richard E. *Hermeneutics: Interpretation Theory in Schleiermacher, Dilthey, Heidegger, and Gadamer*. Evanston: Northwestern University Press, 1969.
- Parker, Hershel. "Historical Note" *Moby Dick ; or, The Whale* by Herman Melville. Ed. Harrison Hayford et al. Evanston and Chicago: Northwestern University Press and Newberry Library, 1988.
- *Herman Melville: A Biography: 1819-1851*. John Hopkins University Press, 1996.
- Pratt, Mary. *Imperial Eyes: Travel Writing and Trans-Culturation*. London: Routledge, 1992.
- Riceour, Paul. *Interpretation Theory: Discourse and The Surplus of Meaning*. Fort Worth: Texas Christian Press, 1976.
- "The Conflict of Interpretations." *Twentieth-Century Literary Theory: A Reader*. Ed. K.M. Newton. London: Macmillan, 1988.
- Robertson-Lorant, Laurie. *Melville: A Biography*. New York: Clarkson Potter, 1996.

## FIKR WA IBDA'

---

----- *Correspondence*. Ed. Lynn Horth. Evanston and Chicago: Northwestern University Press and the Newberry Library, 1993.

Morrison, Toni. "Unspeakable Things Unspoken: The Afro-American Presence in American Literature." *Michigan Quarterly Review* 28 1989: 1-34.

----- *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination*. Cambridge: Harvard University Press, 1992.

----- (ed). *Race-ing Justice, En-Gendering Power: Essays on Anita Hill, Clarence Thomas, and the Construction of Social Reality*, edited by Morrison. New York: Pantheon, 1992.

Morrison, Toni and Claudia Brodsky Lacour (eds). *Birth of Nationhood: Gaze, Script, and Spectacle in the O.J. Simpson Case*. New York: Pantheon, 1997.

Morris, Wesley. *Toward a New Historicism*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1972.

Mumford, Lewis. *The Golden Day: A Study in American Experience and Culture*. New York: Boni & Liveright, 1926.

----- *Herman Melville : A Study of His life and Vision* (1929). New York: Harcourt, 1962.

O'Brien, Fitz-James. "Our Young Authors -- Melville." Putnam's *Monthly Magazine*. New York. February 1853.

Matthiessen, F.O. *American Renaissance: Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman*. New York: Oxford University Press, 1941.

Melville, Herman. *Typee: A Peep at Polynesian Life* (1846). Ed. Harrison Hayford et al. Evanston and Chicago: Northwestern University Press and the Newberry Library (rep. with illustrations by Dodd, Mead & Co. Inc., New York, 1968).

----- *Omoo: A Narrative of Adventures in the South Seas* (1847). Ed. Harrison Hayford et al. Evanston and Chicago: Northwestern University Press and the Newberry Library, 1968.

----- *Mardi: and a Voyage Thither* (1849). Ed. Harrison Hayford, Hershel Parker, and G. Thomas Tanselle. Evanston and Chicago: Northwestern University Press and the Newberry Library, 1970.

----- *White Jacket: or, The World in a Man-of-War* (1850). Ed. Harrison Hayford et al. Evanston and Chicago: Northwestern University Press and the Newberry Library, 1970.

----- *Moby Dick ; or, The Whale* (1851). Ed. Harrison Hayford et al. Evanston and Chicago: Northwestern University Press and Newberry Library, 1988.

----- "Benito Cereno" (1855). *Shorter Novels of Herman Melville*. New York: Liveright, 1928. 1-106.

----- *The Confidence-Man: His Masquerade* (1857). Ed. Hershel Parker. New York: Norton, 1971.

Herbert, T Walter Jr. *Marquesan Encounters: Melville and the Meaning of Civilization*. Cambridge: Harvard University Press, 1980.

Hulme, Peter. *Colonial Encounters*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

Jauss, Hans Robert. "Literary History as a Challenge to Literary Theory" (1967). *Twentieth Century Literary Theory: A Reader*. Ed. K.M.Newton. London: Macmillan, 1988: 221-226. Reprinted from *Toward an Aesthetic of Reception*. Trans. Timothy Bahti. Brighton, 1982.

Lawrence, D. H. *Studies in Classic American Literature*. New York: Thomas Seltzer, 1923; London: Martin Secker, 1924. Reprinted, New York: Doubleday Anchor Books, 1953; London: Penguin, 1971.

Leyda, Jay. *The Melville Log: A Documentary Life of Herman Melville, 1819-1891*. New York: Harcourt, Brace, 1951.

Levine, Robert S. (ed) *The Cambridge Companion To Herman Melville*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998

Lowell, Robert. *The Old Glory*. New York: Farrew, Strause and Giroux, 1965.

----- "The Quaker Graveyard in Nantucket"  
[http://www.poetryconnection.net/poets/Robert\\_Lowell/13672](http://www.poetryconnection.net/poets/Robert_Lowell/13672)

Maclean, Ian. "Reading and Interpretation." *Modern Literary Theory: A Comparative Introduction* (1982). Ed. Ann Jefferson and David Robey. London: Batsford, 1986: 122-44.

## FIKR WA IBDA'

---

- Gay, Peter. *The Enlightenment : An Interpretation. The Rise of Modern Paganism*. New York: Vintage Books, 1968.
- Giles, Paul. "Bewildering Intertanglement : Melville's Engagement with British Culture." *The Cambridge Companion To Herman Melville*. Ed. Robert S. Levine, Cambridge: Cambridge University Press, 1998: 224-249.
- Greely, Horace. *New-York Weekly Tribune*, June 26, 1847.
- Grejda, Edward S. *The Common Continent of Men: Racial Equality in the Writings of Herman Melville*. Port Washington, NY: Kennikat Press, 1974
- Hart. John S. *Melville. A Manual Of American Literature*. Philadelphia: Eldredge & Brother, 1875.
- Harvey, David. *The Condition of Podstmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Oxford: Blackwell, 1989.
- Hassan, Ihab. "Counterpoints: Nationalism, Colonialism, Multiculturalism, etc. in Personal Perspective." *MultiCultural States: Rethinking Difference and Identity*. Ed David Bennett. London: Routledge, 1985: 282-294.
- Hawthorne, Nathaniel. *Salem Advertiser*, March 25, 1846.
- Hawthorne, Julian and Leonard Lemmon: "Herman Melville: An Early Sea-Novelist" *American Literature* (Boston), 1892.



- Camus, Albert. "Herman Melville." *Lyrical and Critical Essays*. Ed. Philip Thody. Trans. Ellen Conroy Kennedy. London : Hamish Hamilton, 1968.
- Cloy, John D. "Fatal Underestimation--Sue's Atar Gull and Melville's "Benito Cereno." *Studies in Short Fiction*. Summer, 1998: 1-4.
- Dimock, Wai-chee. *Empire for Liberty: Melville and the Poetics of Individualism*. Princeton: Princeton University Press, 1989.
- Doren, Carl Van. *The American Novel*. New York: Macmillan, 1921.
- Eagleton, Terry. *Literary Theory : An Introduction*. Great Britain: T.J. Press Ltd., 1983: 54-90.'
- Ellison, Ralph. *Invisible Man*. New York: Random House, 1952.
- Forster, E.M. *Aspects of the Novel*. Ed. Oliver Stallybrass. Harmondsworth : Penguin, 1962.
- Fryer, Peter. *Staying Power: The History of Black People in Britain*. London: Pluto Press, 1984.
- Furius, Lucius. *Genius Ignored*. Copyright 1997; last updated 2001. <http://www.serve.com/Lucius/Melville.index.html>
- Gadamer, Hans-Georg. *Truth and Method* (1965). Translation edited by Garrett Barden and John Cumming. New York: Seabury Press, 1975.

## FIKR WA IBDA'

---

### Works Cited:

Anonymous. *London Douglas Jerrold's Shilling Magazine*, April 1846.

-----"H.C.", in *New York Evangelist*, April 9 1846.

-----"Sir Nathaniel": *American Authorship*. No. IV. — Herman Melville. in *New Monthly Magazine* (London), JULY 1853

-----"A Trio Of American Sailor-Authors" in *Dublin University Magazine*, January 1856

-----*The New York Daily Tribune* Sept. 29, 1891

Anderson, Charles R. *Melville in The South Seas*. New York: Dover Publications, 1966.

Arnold, Mathew. *Culture and Anarchy*. New Haven: Yale University Press, 1994.

Bleicher, Josef. *Contemporary Hermeneutics: Hermeneutics as Method, Philosophy, and Critique*. London: Routledge & Kegan Paul, 1980.

Brooks, Van Wyck. *The Times of Melville and Whitman*. New York: E.P.Dutton Co., 1947

Bull, John. *London Critic*, March 7 1846.

Campbell, Mary B. *The Witness and the Other World: Exotic European Travel Writing, 400-1600*. Ithaca: Cornell University Press, 1988.

because he cannot comprehend the possibility of revolt: "the long deferment of this realization is understandable partly because of his trusting nature but mostly because of his certainty that blacks were incapable of so planned, so intricate an undertaking (*Birth X*). Morrison's choice of Melville was so engaging that "Melville's work has become part of the canon of the 'Law and Literature' movement...to examine how American legal culture condoned slavery and to critique legal reasoning" (Schur 10)

In *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination*, Toni Morrison discusses the "Africanist" presence in fiction. Referring to Melville among others in that context, leads to the dramatic appraisal of such writers who depended on the existence of a black population to show themes of freedom and individualism.

17. In *Herman Melville: A Biography*, Hershel Parker stated "the assertion of Melville's greatness always had to contend with domestic horrors" (4).

## FIKR WA IBDA'

---

12. It has been noted that the frustration and agony Melville felt in his writing is reflected in the quest narrative of *Moby Dick*, in which Ahab's madness to pierce the Truth of the whale brings only destruction. The 'madness' associated with truth telling is touched upon in his 1850 review, "Hawthorne and His Moses" (*Correspondence* 244).
13. See E.B. Tylor. *The Origin of Culture* (New York: Harper and Row, 1958, 1) and Mathew Arnold, *Culture and Anarchy* (New Haven: Yale University Press, 1994, 5).
14. Young intellectuals as Lewis Mumford, H.L. Mencken, John Macy as well as Brooks intensely debated the current state of "American civilization". Their series of discussions resulted in the collection of essays published as *Civilization in the United States: An Inquiry by Thirty Americans* (The City. Harold S. Stearns, ed.. New York: Harcourt, Brace, 1922: 3-20) in which each contributor analyzed a particular aspect of "American civilization" The resultant volume was "largely an assessment of the handicaps and harassments, the vulgarities and stupidities of American life."
15. It is worthwhile noting here that the 1970's and 1980's witnessed the emergence of New Historicism and cultural materialism. This triggered readers' interest in the cultural forces at work in a pluralist society and resulted in 'reconstructive' and 'historicist' readings that looked for meaning by the cultural environment of the period in which the text was produced. The rise of New Historicism is one of the reasons of the renewal of interest in the theories of hermeneutics. It helped make the historicist emphases of the Hermeneutic tradition less unfashionable. Wesley Morris' use of the term 'New Historicism' in 1972 was one of the earliest in that direction and it borrowed insights of hermeneutics. See Wesley Morris, *Toward a New Historicism*, Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1972.
16. In her essays on O.J Simpson, "Race-ing", Morrison focuses on how Melville's diagnoses of white racialized consciousness as explored and critiqued in "Benito Cereno" becomes cultural texts. Morrison refers to Melville's portrayal of the limitation and blindness of the white captain in "Benito Cereno" to explain how this characteristic has led to a generalized assumption among whites that Simpson is guilty. In "Birth" Morrison stresses how the Captain misunderstands

popular. Werner Sollors has pointed out that literature that proposed that non white was doomed by his nature was prolific and popular (Werner Sollors, *Beyond Ethnicity*. NY: Oxford Univ. Press 1986). See also Peter Hulme's *Colonial Encounters* (1986); Edward Said's *Culture and Imperialism*; Peter Fryer's *Staying Power: The History of Black People in Britain*.

Ideas of 'Manifest Destiny' extended into the pacific was underscored as early as the War of 1812 when Captain David Porter raided the Typee Valley and seized Nukuheva in the name of the United States.

8. David Spurr in his, *Rhetoric of Empire* explains : "[u]nder Western eyes, the body is that which is most proper to the primitive, the sign by which the primitive is represented" (1993, 22).

9. In *Omoo* (1847), like *Typee*, the narrator uncovers discontent with the sterility and restraint of civilization. *Mardi* (1849), the third of the South Sea narratives, is a critique of societies at the civilized stage. It is a satirical allegory that once again uses the form of a voyage to subvert local pieties and established custom. *White-Jacket* (1850), tells the story of the struggle of a man with and in his skin. Again, in *White-Jacket*, Melville takes the seaman's narrative as the synecdoche for this effort to analyze America. As in the reversals of *Typee*, in *White-Jacket*, the white skin that was supposed to protect the narrator becomes a trap. The narrator tears off his skin in a rage and addresses it: "thou hast much to answer for, jacket!" (334). The book foreshadows the mediation on colour in *Moby Dick* – "the Whiteness of the Whale."

10. Within the American intellectual climate of the late eighteenth and early nineteenth centuries, "metaphysics" was often tinged with occult associations and anti-catholic bias. As Peter Gay asserts in *The Enlightenment: An Interpretation. The Rise of Modern Paganism*, "metaphysics" became a pejorative term for "pretentious meddling with the unknowable" (1968, 133). In the nineteenth century the term 'metaphysical' became a historical designation for popular esotericism. See J. Stillson: *The History and Philosophy of the Metaphysical Movement in America*. Philadelphia: Westminster Press, 1967.

11. See contemporary reviews collected in the Norton Critical Edition of the novel (ed. Hershel Parker, 1971). See also Van Wyck Brooks, *The Times of Melville and Whitman*, E.P.Dutton, 1947, 169.

4. See John S. Hart: *Melville. A Manual Of American Literature*, 1875 and W. Clark Russell: "Sea Stories", *Contemporary Review* (London), September 1884.
5. When *Typee* was submitted to Harper & Brothers in New York, it was rejected on grounds that it was too fantastic to be true. The editors rejected it because "it was impossible that it could be true and therefore was without real value." When John Murray accepted to publish it in his new series, he insisted that Melville supply more factual details to support the veracity of the narrative. Melville added three chapters (XX, XXI, and XXVII) of such material. To dispel doubts about his authenticity, especially in the United States. On July 1, 1846, *The Buffalo, Commercial Advertiser* published "A letter from Toby". This was an attestation by Melville's friend and companion Richard Tobias Greene that the adventures related in the book were indeed true. A "revised version" of the American edition was published in August 1846, and included a "Sequel" entitled "The Story of Toby", an account of Greene's adventures after he had managed to escape from the island.
6. Studies by literary scholars such as Said, Campbell, and Pratt have established relationships between travel accounts and imperial projects. See Edward Said's *Orientalism*; Mary Campbell, *The Witness and the Other World*; Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. David Harvey also argued that Renaissance maps helped to shape a conception of nature as something to be dominated— a space "capable of domination through human action" (1989, 254).
7. Pseudo-scientific racism, the belief that science supported the idea that whites were superior to those of other races, was flourishing at this time. See Samuel George Morton's *Crania Americana* (1839) where he argued that whites had larger skulls and were therefore more intelligent, and Samuel Cartwright's article "Diseases and Peculiarities of the Negro Race" (1851) which documented racial "behaviors" to help slaveholders to better manage their slaves. John Beddoe's *Races of Man* (1862) also argues that the skull "type" determines the position of racial hierarchy.

Although after much blood was spilled, the United States abolished slavery in 1865 with the 13th Amendment to the Constitution, adherence to the belief that the white man was superior to all other races, was still

### Notes:

1. The term hermeneutics was derived from two words--the Greek verb *hermeneuein*, meaning to interpret, and the noun *hermeneia*, meaning interpretation (J. Thompson, "Hermeneutic Inquiry"). Etymologically, the word hermeneutics is related to the name of Hermes, the messenger -God who, as Richard Palmer points out in his book *Hermeneutics* (1969), is "associated with the function of transmuting what is beyond human understanding into a form that human intelligence can grasp" (1969, 13).
2. Historically, hermeneutics began in the theological field as the interpretation of Biblical texts. With the publication of Johann Martin Chaldenius' *Introduction to the Correct Interpretation of Reasonable Discourse and Books* (1742), hermeneutics moved into secular philosophy. In the nineteenth century, hermeneutics built on the works of thinkers as Schleiermacher and Dilthey. Dilthey's more historically conscious *methodological hermeneutics* which sought to produce systematic and scientific interpretations by situating a text in the context of its production, was followed by Heidegger (1962) and Gadamer's *philosophical hermeneutics* which shifted focus from interpretation to existential understanding as the basis for hermeneutics. *Critical Hermeneutics* (Habermas), is a form of interpretation that questions assumptions unreflectively inherited from cultural traditions. The *phenomenological hermeneutic* (Ricoeur *Interpretation Theory* (1976) is employed in an attempt to mediate ideological phenomena. Ricoeur's approach to hermeneutics reveals the linkage between knowledge, power and ideology. According to Ricoeur, ideology is well related to society's power, which, according to him, changes the way of understanding the world. See Palmer, *Hermeneutics* 1969; Bleicher, *Contemporary Hermeneutics*, 1980; Eagleton *Literary Theory : An Introduction* 1983: 54-9.
3. The tone that emerges in *Typee* sums and foreshadows his later fiction. Charles Anderson referred to *Typee* as Melville's "preface to his brief against civilization" which he pursued in all his later fiction. (Anderson, 1966). Albert Camus, referring to the "unappeasable" quest repeated with different inflections of theme and tone across nearly thirty years of a career in "Herman Melville" *Lyrical and Critical Essays* 1967, remarked that "Melville never wrote anything but the same book, which he began again and again" (206).

angrily cries against the 'fatal embrace' of the imperialist, against his destructiveness toward himself, thus proving 'the white civilized man as the most ferocious animal on the face of the earth' (288-9)

*Typee*, Melville's first work has offered a subversive mapping of the American narrative as a cultural critique exploring "Unspeakable Things Unspoken" in his time. In it, Melville demystifies the cherished icons of American civilization. A general reluctance within nineteenth century American culture to engage with the disorienting aspects of cultural interaction is one of the pressures that has worked to marginalize Melville's literary influence. Indeed, confining Melville to the realm of 'adventure' and 'metaphysics' is culturally and politically marginalizing a writer whose work uncovered the 'horror' at home'<sup>17</sup>

One purpose of critical hermeneutics is to uncover hidden bias and to expose hidden power imbalances. This is precisely what this paper attempted to achieve in its hermeneutical approach to Melville's *Typee*.

By examining the work of Herman Melville from a hermeneutic perspective, this essay explores the relations between language, ideology and power. This re-orientation of the study of Melville enables one to understand certain misleading assumptions and provides a basis upon which one can test Melville in context of the historical moment and instances of domination in the modern debate of interpretation. Indeed, as Levine sums up, "Melville insistently calls attention to the risks, stakes, limits, and joys of interpretation" since "his texts [are] as scriptures of the age and testaments to blindness and silence" (4).



was missed by his contemporaries: "we leave whale as commerce and confront whale as metaphor" ("Unspeakable" 16)

Indeed, Melville's works have continued to generate tropes and metaphors that are repeatedly quoted by critics and intellectuals today. In an interview with David Barsamian in the November 2001 issue of *The Progressive*, Edward Said, referring to the September 11 -2001 attacks in New York and Washington DC compares President Bush to Captain Ahab as he is being borne out to sea "wrapped around the white whale with the rope of his own harpoon." Said explains that "the United States' drive for war ...resembles Captain Ahab in pursuit of Moby Dick." In his 2003 Lecture, "Reading the West", Robert J.C.Young acknowledges that "*Moby Dick*, Melville's brilliant comment on the whale is equally appropriate to the West itself: 'Is it not curious, that so vast a being as a whale should see the world through so small an eye?'" In an essay entitled "Counterpoints: Nationalism, Colonialism, Multiculturalism" Ihab Hassan observes that "Serious criticism comes naturally to serious writers in every epoch". Quoting Melville as an example, he observes that "writers as diverse as C.L.R. James and Martin Green have noted [that Melville] ended by offering us a de-energising myth of empire...We call it self-criticism" (289) and concludes:

Even Young, he showed in all his white-man wanderings a critical attitude toward imperialism. In *Typee*, for instance, he shadowed his Marquesian exoticism with ambivalence. The narrative questions Church and State, Nature and Civilization, Cannibals and Christians, questions its own motives and veracity. The anti-heroic voice already carries darker resonances. Sometimes the voice

- the greatest conflict of his time and places herself as a descendant of this tradition. She corrects the general view that "the canon of American literature is "naturally 'white'" and blames critics for their "monologism" in not seeing anti racial issues in American literary canon. She observes: "In fact these absences of vital presences in Young American literature may be the insistent fruit of the scholarship rather than the text. Perhaps some of these writers, although under current house arrest, have much more to say than has been realized" (14). Again she traces it back to Melville whom she describes as a writer who had "much more to say than has been realized":

The re-examination of founding literature of the United States for the unspeakable unspoken may reveal those texts to have deeper and other meanings, deeper and other power, deeper and other significances.

One such writer, in particular, it has been almost impossible to keep under lock and key is Herman Melville. ("Unspeakable" 14)

She argues that Melville "Question[s] the very notion of white progress, the very idea of racial superiority, of whiteness as privileged place in the evolutionary ladder of humankind, and mediate[s] on the fraudulent , self-destroying philosophy of that superiority" ("Unspeakable" 16). In her appraisal of *Moby Dick's* courageous stand in its age, she acknowledges that no wonder that such a writer-- "a white, nineteenth-century, American male took on not abolition, not the amelioration of racist institutions or their laws, but the very concept of whiteness as an inhuman idea, he would be very alone, very desperate, and very doomed. Madness would be the only appropriate description of such audacity" ("Unspeakable" 16). According to her, "Melville's 'truth' was his recognition of the moment in America when whiteness became ideology" and she therefore insists to read the whale as a metaphor which

ocean, to find in him prophecies, lessons he himself would not have spelled out. A hundred years gives us an advantage. For Melville was as much larger than himself as Ahab's hate. He was a plunger (Olson 12).

Ralph Ellison's *Invisible Man* (1952) responds to Melville's "Benito Cereno" of 1855. Sedimented with references to Melville's notions of invisibility, Ellison's narrative engages with "Benito Cereno" in intertextual dialogue. Ellison's first person narrative starts with "I am an invisible man" (3) but "Though invisible, I am in the great American tradition of tinkers...Call me...a 'thinker-tinker'" (7). It is a response to Babo, "the black-whose brain, not body, had schemed and led the revolt" ("Benito Cereno" 76). Ellison builds on Melville's symbolic structure and trope of invisibility to write himself in this tradition. In that sense "Benito Cereno" functions as part of the intellectual landscape to which Ellison responds.

Melville further influences Robert Lowell who wrote a poem called 'Benito Cereno'. His dramatic adaptation of Melville's story "Benito Cereno" is part of Lowell's trilogy of plays, *The Old Glory* (1965). His poem "The Quaker Graveyard in Nantucket" referred to Melville's *Moby Dick*, with Captain Ahab and his pursuit of the great white whale as a central image.

In her essays, "Unspeakable things Unspoken", "Racing" and "Birth" Morrison explores Melville's *Moby Dick* and "Benito Cereno" respectively.<sup>16</sup> In "Unspeakable Things Unspoken", Morrison places herself as a descendant of the tradition of those writers who have said "Unspeakable Things" in their time, and traces it back to Melville. According to Morrison, Melville had said "Unspeakable Things" in his time. Morrison insists that Melville's work be read as grappling with the social, political and legal effects of slavery-

*Racial Equality in the Writings of Herman Melville* (1974) and T. Walter Herbert, Jr. *Marquesan Encounters: Melville and the Meaning of Civilization* (1980). Michael Rogin's *Subversive Genealogy* (1983), Waichee Dimock's *Empire for Liberty* (1989), and Eric Sundquist's *To Wake the Nations* (1993) are but three of the many books that have offered new ways of thinking about the ideological and political implications of Melville's canon. In 1996, Laurie Robertson-Lorant makes an interesting case for Melville as abolitionist in *Melville: A Biography* (350-51). In 1998, John D. Cloy, in "Fatal Underestimation" declares that while "For most whites, both American and European, blacks were a class apart, viewed as little more than cattle or other agricultural property" and "when considered as human by more liberal thinkers , their mental and emotional capacities were almost universally undervalued", Melville in "Benito Cereno" presents "blacks who are superior to most of their white neighbors in intelligence, cunning, patience, and fortitude" which makes a powerful and radical statement about Melville's beliefs in the supposed superiority of the white race" (55).

Since the Melville Revival of the 1920s, his works has been a rich resource for twentieth -century intellectuals, writers and poets who have appropriated Melville's style in order to raise questions about American culture. Figures such as Charles Olson (1910-70), Ralph Ellison (1914-1994), Robert Lowell (1917-77), Toni Morrison (b.1913), Robert Young, Edward Said (1935-2003) and Ihab Hassan (b.1925 ) referred to Melville as one who championed freedom and equality. Charles Olson's essay "Call Me Ismael" (1947), responds to *Moby Dick*. Reading the essay it becomes clear that Olson is anchored to Melville's *Moby Dick*:

I am interested in a Melville who was long-eyed enough to understand the Pacific as part of our geography...I am willing to ride Melville 's image of man, whale and

his country" (187). By 1930s Melville scholarship became prominent. Hugh Hetherington completed the first Doctoral Dissertation on Melville at the University of Michigan in 1933, and soon after the second World War, a Melville society was organized. Through the next two decades Melville and his writing attracted an increasing number of research and scholarship. In the wake of F.O. Matthiessen's *American Renaissance* (1941), Melville became canonized as a writer "dedicated to exploring the possibilities of liberty, a writer prepared heroically to confront estrangement from the material circumstances of his corrupt world in order to aspire toward an imaginative and putatively spiritual freedom...referring to the frontier spirit pitting against the restrictive shackles of the Old World" (Giles 227).

In the 1960's, his work was particularly popular. During that decade, a number of social action events including the Civil Rights Movement, the women's movement, anti-Vietnam war demonstrations, and an increasing emphasis on diversity and multiculturalism unleashed a process of 'rethinking'. Scholars began to 'rethink' literary texts and there was a demand for black studies. It is significant that from the 1960s to the 1980s readers of *Moby Dick* characteristically shifted focus from Ahab to Ismael, as a representative of a liberal pluralist humanism. Moreover, revival of "Benito Cereno" in 1960 became like a wake up call to arouse people to change their preconceived ideas. Melville therefore entered the canon by imperatives of the historical moment.

Surveying the critical heritage of the 1970s onward<sup>15</sup>, it becomes clear that academic scholars have foregrounded what initial reviewers neglected in assessing Melville. In a dramatic reversal of appreciation in the reassessment of his work, later critics mostly praise his anti-imperial discourse. More open discussion of cultural encounters is clear in such key works as Edward S. Grejda, *Common Continent of Men*:

## FIKR WA IBDA'

---

an insular society, and their nonconformist sympathies anticipate the line taken by the most famous British advocate of Melville in the early twentieth century, D.H. Lawrence" (Giles 225).

Indeed, D. H. Lawrence recognizes *Moby Dick* as "one of the strangest and most wonderful books in the world", a book that "commands a stillness in the soul, an awe" (146). *Studies in Classic American Literature* (1923) evokes the spirit of the New World as a welcome escape from the repressive confines of British culture, describing Melville as "a futurist long before futurism found paint" (Lawrence 154). D.H.Lawrence is the first among his contemporaries to associate *Moby Dick* specifically with race; he identifies the White Whale as "the deepest blood-being of the white race, he is our deepest blood-nature" (146). Lawrence makes the perceptive comment that:

He was a real American in that he always felt his audience in front of him. But when he ceases to be American, when he forgets all audience, and gives us his sheer apprehension of the world, then he is wonderful, his book commands a stillness in the soul, an awe (146).

In America, it was Raymond Weaver who helped to inaugurate what has been called the "Melville Revival" in America. Weaver published *Billy Budd* in 1924 after he had published *Herman Melville: Mariner and Mystic* in (1921). The 1920's brought an attempt to define the "American" novel. In that context Melville's revival was a cultural and academic necessity in England as well as in America. As Carl Van Doren admits in his study of *The American Novel* (1921), "While Melville at home has had somewhat slighter praise, an acquaintance with his work is a sign by which it may be learned whether any given American knows the literature of

speaking, a culture in which nothing is spiritually meaningless. (Sapir 233)

Implicit in this concept of culture is a theory of pluralism. Sapir's version of culture reverberated through the decade, influencing young intellectuals<sup>14</sup> who sought to revolutionize Victorian ideas of art and morality. From that perspective, writing in the *Times Literary Supplement* of 1923, J.W. N. Sullivan, specifically differentiates Melville's "profundities" from the "perfectly clear-cut and comprehensible affair" that comprised the "world of the Victorians" (Sullivan 159-160). In *Aspects of the Novel* (1927), E.M. Forster similarly acclaims Melville's prophetic capacity to break through the "tiresome little receptacle" (130). Lewis Mumford draws on Sapir's "genuine culture" in his influential work in redefining the American Literary canon. He attempted to revise basic categories of the civilized and the primitive by constructing new versions of what constitutes culture in *The Golden Day* (1926) and in his major contribution to the Melville revival of the 1920s, his biography *Herman Melville* (1929).

The revival started in England, initiated by a handful of British enthusiasts of Melville. Hershel Parker noted that the initial "revival of Melville's reputation was almost exclusively a British phenomenon," arising out of a general interest in the American author among various groups of artistic and political rebels" (Hershel Parker. "Historical Note" in *Moby Dick* ; or, *the Whale*, 732). Paul Giles further explains the cultural background that led to the admiration of Melville within British circles in the 1920's. According to Giles, all of the young intellectuals "looked to Melville as an emblem of authentic nature, as an untrammled spirit who seemed to offer an exuberant alternative to the stuffy principles of British society" (225). He further asserts: "These British enthusiasts were impressed by the way Melville's fictional heroes fail to accommodate themselves to the landlocked preoccupations of

horizons' allows the interpreter to escape the limitations of language.

In that context it is easy to explain why while Melville's contemporary critics were antagonistic, while more recent criticism was more appreciative. His work, neglected for many years, was rediscovered in the 1920s by critics and scholars, whose reassessments established Melville as one of America's greatest writers. The Melville revival started about 1919. It was over the course of this period that critics and young intellectuals had developed a greater ability to tolerate tensions and were willing to accept difference as part of meaning. In addition to the continual outpouring of new studies from around the world, during the 1920s, new definitions of culture as plural arose alongside and in contrast to nineteenth century 'humanist' sense of the term, commonly associated with Mathew Arnold's theory of culture or with E.B.Taylor's evolutionary scale of technological development.<sup>13</sup> This tension marks the debates in this period. While nineteenth century versions of culture, broadly speaking, were characterized by their construction of hierarchies of taste or development on a universal scale—arranged according to a universal standard from 'lower' to 'higher'—Edward Sapir's "Civilization and Culture" (1919), advocated a version of culture as plural and relative. For Sapir, "genuine culture" is "neither of necessity high or low" but "harmonious, balanced, self satisfactory". Rather than particular practices being 'better' or 'worse', 'higher' or 'lower', they can only be "different". Sapir's 'genuine culture' is:

Not of necessity either high or low; it is merely inherently harmonious, balanced, self-satisfactory. It is the expression of a richly varied and yet somehow unified and consistent attitude toward life, an attitude which sees the significance of anyone element of civilization in its relation to all others. It is ideally



a book...entitled *Typee*...This was his best work, although he has since written a number of other stories, which were published more for private than public circulation" (*NY Daily Tribune*, September 29, 1891). Melville, therefore died virtually unknown. His unfinished work, *Billy Budd*, remained unpublished until 1924.

Melville's adverse attitude sets him a century ahead of his time. From a hermeneutic perspective, this proves to be a double edged weapon to Melville's reputation. While his contemporary critics were antagonistic because of his critique of the ideology of power in nineteenth century, more recent criticism was more appreciative. Thus "temporal distance" that separates him from later critics proves to be constructive from a hermeneutic perspective. According to Gadamer, "Temporal distance" is a productive feature that promotes understanding. It is therefore an essential area of study for the hermeneutic process. For him, temporal distance -- that which separates the interpreter from the object to be interpreted -- is not a barrier to be overcome but a productive feature of their relationship through which the central issues of hermeneutics can be addressed. In *Truth and Method*, Gadamer put the issue of fore knowledge in a positive rather than limiting way: "The recognition that all understanding inevitably involves some prejudice [i.e. fore-meaning]", he writes, "gives the hermeneutical problem its real thrust." Gadamer's basic point is that the way humans understand and live in the world can best be transcended by revision and constant interpretation. Although Gadamer's work is conservative in that it affirmed the role of authority and tradition as legitimate sources of knowledge and influence, he advocated continual striving to identify prejudices so that instead of becoming a barrier to understanding, they become an enabling condition. Philosophical hermeneutics is accordingly an attempt to engage in this dialectic between text and reader. This 'fusion of

Melville referred to his books as "botches". In 1851 he wrote to Evert Duychinck, "Dollars damn me," his remarks: "When I feel most moved to write, that is banned -- it will not pay. Yet, altogether, write the *other* way I cannot. So the product is a final hash, and all my books are botches" (Quoted in Leyda 412-3).

The declining popularity and commercial failure of Melville eventually forced him to give up writing for a living. Melville fell slowly into oblivion as interest in travel literature receded: "Yet a famous man he was in those far days when every sea was bright with the American flag, when the cotton-white canvas shone starlike on the horizon, when the nasal laugh of the jolly Yankee tar in China found its echo in Peru. Famous he was; now he is neglected" (Russell, 1892 ). Melville loses his audience and no longer publishes for the rest of his life. When he died on September 28, 1891 at the age of 72, he was almost completely forgotten by all but a few admirers. This is clearly described by Russell:

When he died the other day, ...men who could give you the names of fifty living American poets and perhaps a hundred living American novelists owned that they had never heard of Herman Melville; which simply means that to all intents and purposes the American sailor is a dead man, and the American merchant service to all intents and purposes a dead industry. (Russell, 1892)

During the week of his death, *The New York Times* wrote: "There has died and been buried in this city...a man who is so little known, even by name, to the generation now in the vigor of life that only one newspaper contained an obituary account of him, and this was but of three or four lines." In *The New York Daily Tribune* an obituary notice summed his career: "He won considerable fame as an author by the publication of

big "white noddy bird" in "Benito Cereno" becomes a metaphor for whiteness as an ideology. It warns of a dangerous situation especially that for Delano blacks are "invisible". *The Confidence-Man*, Melville's last published novel, elicited more negative criticism when it was published in 1857. Critics described it as an unreadable book. The reviewer in the *New York Dispatch* finished it "wondering what on earth the author has been driving at" and the *London Literary Gazette* called it "a book professing to inculcate philosophical truths through the medium of nonsensical people talking nonsense" The *London Illustrated Times* commented: "We can make nothing of this masquerade, which indeed, savours very much of a mystification."<sup>11</sup> Fitz-James O'Brien concludes, "*The Confidence Man* ought to be ranked with *Moby Dick* and *Mardi*, as one of those books which everybody will buy, many persons read, and very few understand" (O'Brien 1857).

Melville continued to write, but he became increasingly discouraged with his inability to reach an audience. His frustration with his work, fed by his failure in the market place, ran deeper. He conceived of writing as what he called the 'great Art of Telling the truth' but simultaneously believed that the truth could not be told frankly: "What a madness and anguish it is, that an author can never- under no conceivable circumstances -- be at all frank with his readers" he wrote in 1849 (Letter to Evert A. Duyckinck, 2 December 1849, *Correspondence*, 149). In Melville's terms, it would thus be 'madness' to speak the things that are true, but at the same time it is madness that an author can never do so.<sup>12</sup> Melville's writing career was known to be full of discontent, anxiety and frustration. He says in the Spring of 1850: "So far as I am individually concerned, and independent of my pocket, it is my earnest desire to write those sort of books which are said to 'fail'" (Quoted in Olson 21) and asserts "It is better to fail in originality than to succeed in imitation" (Quoted in Furius 40). He wrote in 1851: "The calm, the coolness, the silent grass-growing mood in which a man ought always to compose,-- that I fear, can seldom be mine" (Letter to Nathaniel Hawthorne, 1 June 1851, *Correspondence*, 191).

an inward pang of regret that so much rare and lofty talent has been willfully wasted on a theme which not anybody can fully understand, and which will inevitably repulse nine readers out of ten, by its total want of human interest and sympathy.

What further affects Melville's reputation is that Melville scholarship gradually connected his style to larger metaphysical concerns. Melville was associated with metaphysics in an Age which was becoming secular and metaphysics was considered meddling with unknowables.<sup>10</sup> O'Brien asserts in that respect: "The sum and substance of our fault-finding with Herman Melville is this. He has indulged himself in a trick of metaphysical and morbid meditations until he has almost perverted his fine mind from its healthy productive tendencies" (O'Brien 1857). *Moby Dick* also elicited a negative review from Duychinck in November 1851, leading Melville to cancel his subscription to the *Literary World* three months later.

Julian Hawthorne and Leonard Lemmon in *Herman Melville: An Early Sea-Novelist* (1892), referred to *Moby Dick* as "the last of any literary importance", thus ignoring "Benito Cereno" (1855) and *The Confidence Man* (1857). Indeed "Benito Cereno" went nearly unnoticed at the time of its publication. "Benito Cereno" however, was acknowledged in the 1960s as a racial discourse that shook the American reader's concepts. "Benito Cereno" creates a racial subtext where Delano is a prime example of the limitations that result from the white Captain's failure to perceive correctly the situation aboard the San Dominick. Profound tropes of prejudice and racism distort his vision and dim his perception, preventing him from being a good reader of the social text in the nineteenth-century. Like the "white whale" in *Moby Dick* and the "white jacket" in the novel of that title, the

of previous experiences since these experiences actually influence our understanding (*Truth and Method* 173-492).

From that perspective of interpretation, Melville's later novels were soon indicted for manifold artistic, moral, and metaphysical transgression. Since, like *Typee*, all his later novels align readers with Africans, giving a message of equality rather than barbarity<sup>9</sup>, they were soon rejected and increasing negative criticism led to the decline of his career as a writer. *Moby Dick* (1851) was a final blow to Melville's reputation and popularity. Ordinary readers expecting another of Melville's sea adventure stories that satisfied the age's aspiration for a great American epic, were disappointed to find that *Moby Dick* was rather a philosophical adventure. In *Moby Dick* Melville advocates a view of equality of the races rather than a racially based hierarchy. Ismael calls upon the "just Spirit of Equality" and detests separatism recording how the two eyes of the whale are so far apart that it "must see one distinct picture on this side, and another distinct picture on that side" (330). Melville's comment to Hawthorne that he had "written a wicked book and feels spotless as a lamb" (Quoted in Leyda 435), reveals his awareness of the antagonistic responses to come. Indeed, "his wicked book" was a victim to the cultural situation he so relentlessly criticized. However, most readers of the time were oblivious to Melville's symbolic hints. They thus criticized him on grounds of being "mystical and unintelligible" so that "the ablest critic cannot always tell what he really means" ("A Trio Of American Sailor-Authors" in *Dublin University Magazine*, January 1856). The critic here asserts:

All the author's unrivalled powers of diction, all his wealth of fancy, all his exuberance of imagination, all his pathos, vigour, and exquisite graces of style, cannot prevent the judicious reader from laying down the book with a weary sigh, and

("Our Authors and Authorship, Melville and Curtis" in Putnam's *Monthly Magazine*, April 1857). Moreover, the critic who had referred to him as "a man of genius", asserts: "It is, in our estimation, one of the saddest, most melancholy, most deplorable, and humiliating perversions of genius of a high order in the English language", and concludes:

Such is Herman Melville! a man of whom America has reason to be proud, with all his faults; and if he does not eventually rank as one of her greatest giants in literature, it will be owing not to any lack of innate genius, but solely to his own incorrigible perversion of his rare and lofty gifts. ("A Trio Of American Sailor-Authors" in *Dublin University Magazine*, January 1856)

The hermeneutical key to the decline of Melville's fame is due to Melville's oppositional stand towards issues prominent in his time, on the one hand, and to the reluctance of readers overcome by 'prejudice' (Gadamer) to approach such issues with an open mind. Indeed it is not 'perversion' on part of author, but 'prejudice' on part of his contemporary readers and critics. Largely Anglo Saxon they were not happy with emerging anti-colonial, anti-racial sentiment in his writings. Unable to strike through the mask of culture, critics and readers contemporary to Melville could not 'transcend prejudice' referred to by Gadamer. According to Gadamer, "Prejudice is an inescapable fact that creates a priori limitation on understanding" (10). Gadamer believed that understanding comes from interpretations embedded in our linguistic and cultural traditions, which contribute to our inherent prejudices (11). This conception is worked out in detail in *Truth and Method* where he defines the concept of prejudice as prejudgment. According to him, prejudices are preconceived notions of things arising from past experience and socialization. It is nearly impossible to overlook the influence

Another review article refers to his "sheerest ignorance and utter disregard of truth" and regrets: "We are sorry that such a volume should have been allowed a place in the 'Library of American Books'" ("H.C.", in *New York Evangelist*, April 9 1846 ). In June 26, 1847 edition of his *New-York Weekly Tribune*, Horace Greely announces his realization that "all of us were mistaken who thought the fascination of 'Typee' owing mainly to its subject, or rather to the novel and primitive state of human existence it described" and regrets that although:

'Typee' and 'Omoo' doubtless in the main true narratives, are worthy to rank with *Robinson Crusoe* and in vivacity with the best of Stephen's Travels -- Yet they are unmistakably defective, if not positively diseased in moral tone, and will very fairly be condemned as dangerous reading for those of immature intellects and unsettled principles. Not that you can put your finger on a passage positively offensive; but the *tone* is bad.

In a review entitled "Herman Melville" in *New Monthly Magazine*, July 1853, the critic further asserts:

Surely the man is a Doppelganger ... surely he is two single gentlemen rolled into one, but retaining their respective idiosyncrasies -- the one sensible, sagacious, observant, graphic, and producing admirable matter -- the other maundering, drivelling, subject to paroxysms, cramps, and total collapse, and penning exceeding many pages of unaccountable 'bosh.'

After initially praising his achievement in 1853, O'Brien, reconsiders his evaluation in 1857 and calls upon his admirers: "We wish to see the admirers shake themselves free of their admiration so far as to find out that it is leading them astray"

to the core of the genre. He challenges American cultural and religious institutions and established social assumptions. This explains the mixed responses to *Typee*, for although signals of anti imperialist discourse were not detected by many contemporary readers, yet when they were, it was viciously attacked.

Popular ever since it first appeared, *Typee* soon sparked controversy for its critical view of Civilization, Euro-American imperialism and the impact of white missionaries. Melville was rejected when it became clear that he represented a challenge to the accepted practices of knowledge. Reviewers attacked his writings on grounds of "the obtrusive earnestness with which its author supports a favourite notion that savage is preferable to civilized life... Seldom have savages found so zealous a vindicator of their morals; rarely, too, has Christianity owned so ungrateful a son." Despite initial praise for his style, the critic here referred to his adverse attitude as due to either madness or ignorance and went so far as to warn him: "We caution all such against delusions of this nature, and tell Mr. Melville that a twelve months' mental discipline under the weakest of the disinterested [missionaries] whom he reviles would be to him of the greatest service" (*London Critic*, March 7 1846). His contemporary novelist, Nathaniel Hawthorne (1804-1864) touched upon this tendency to deviate from conformity by reference to his 'laxity of principle' and tolerance 'of codes of morals that may be little in accordance with our own'. Hawthorne comments:

He has that freedom of view—it would be too harsh to call it laxity of principle—which renders him tolerant of codes of morals that may be little in accordance with our own; a spirit proper enough to a young and adventurous sailor. (*Salem Advertiser*, March 25, 1846)



narrative, Tommo proves to be an unreliable narrator. The narrative structure is decentered by a tension between narrative control and narrative instability. It challenges his stabilized truth, forcing a bewildering mediation of information through more than one source. Toby's presence suggests the existence of an alternative version of events. Thus the Sequel which was added as a proof of veracity, defies the narrative's limited first person point of view, creating a doubled narrative stance. Toby's Story thus, both legitimizes and destabilizes the body of the text.

Melville's narrative thus disorients the reader by 'deconstructing' the genre from within. This reading cuts 'against the grain' of received nineteenth-century readings of travel books as positive explorations. It indicates a more complex position for the text than just a travel narrative of cultural projection. Melville thus, critiques colonial discourse by a subversion of its most eloquent medium--the travel narratives in which narrators like Tommo claim to present the 'truth' about cultures in foreign lands. Melville's *Typee* at this early stage in the nineteenth century is among the earliest parodic re-writing of travel narratives. It is a critique of travel narrative itself, calling attention to travel writing as an agent in the destruction of non-Western cultures

Melville's text thus, gives a "sensational twist to the conventional"; it "toppled the taboos of the ruling morals" (Jauss 226). While the genre of travel literature arouses expectations, the particular text works from within the genre to undermine or change such expectations: "the new text evokes for the reader (listener) the horizon of expectations and rules familiar from earlier texts, which are then varied, corrected, altered, or even just reproduced" (Jauss 223). This is what Jauss calls a "process of continuous horizon setting and horizon changing". Melville takes the travel narrative as the synecdoche for his effort to analyze America, and he probes

## FIKR WA IBDA'

---

Rather than representing rationality Tommo's behaviour becomes irrational. Connections are made between events on the basis of hardly any evidence. His account makes bald statements which, because they lack any validation, seem bizarre. His suspicion of cannibalism is made to seem even more bizarre through the use of a monologue style heightened by a tone of conspiracy and a discourse of distrust. When this 'created' culture finally faces him, Tommo frantically escapes the Typees, bringing the novel to its chilling climax, where Tommo strikes a native "savage" in the throat with a boathook—a heavy handed ironic inversion of savage and civilized. In seeking to slaughter 'the savage' he becomes the savage all the more. The paradoxical scenario at work here is that whites are 'the savages'. The persistent repetition of 'cannibals' and 'savage' towards the end, further stresses the fact that the meaning of the word is inconsistent and rather arbitrary. The text thus uncovers and pierces "naturalized" ways of racial imagery of primitivism by juxtaposing similar images of whiteness and its ferocity. The final scene foreshadows the "ghastly" aspect of "Whiteness", to use Melville's language from his later novel *Moby Dick* (1851).

The "Sequel" entitled "The Story of Toby", an account by Tommo's companion, Richard Tobias Greene after he managed to escape from the island, gives another crucial twist to the narrative. Toby's Story undercuts and undermines the truth of Tommo's story about cannibals, twisting its assumptions inside out. It creates a strategic deployment of climax/anticlimax. Realizing that Toby was not 'eaten' by the natives after all, the irony of the text emerges. The sequel is an evidence that Tommo's fears were based on false 'preconceived' assumptions embedded in the culture. The Story of Toby thus ruptures the narrative voice of the implied author and imparts deeper truths than those conveyed by the linear sequence of the conventional literary narrative. Although Tommo is in control of the sequential linear

tattooed lines that look like bracelets, or necklaces or sleeves, thus interpreting them in terms of Western clothing (77). Rather than attempting to control cultural semiotics however, Tommo accepts the natives' habits of eating, their clothing and gestures. He follows their eating habits (219) and wears their "tappa cloth," but expresses his frustration at the "variety of gestures and eloquent expressions" of the natives, finding such variety "annoying" and "puzzling" (237). Moreover, when Tommo wears their clothes, he writes: "Obliged to assume the Typee costume...I have no doubt I appeared to as much advantage as a senator of Rome enveloped in the folds of his toga. A few folds of yellow tappa tucked about my waist, descended to my feet in the style of a lady's petticoat" (130). This description is coloured by Western values and highlights his cultural limitation.

The ending of *Typee* strikes a final blow at savage/civilized dichotomy. It is a means of raising doubt about totalizing interpretations. Tommo's attribution of cannibalism to the natives--an accusation never borne out by their behavior--is a violence he inflicts on the culture. By the later parts of the narrative, Tommo actually begins to create a version of Typee culture based on a series of things that he has not seen. The repetition of phrases as "never witnessed" (213) reflect that the white adventurer narrator here tragically makes the mistake of relying on previous travelers' accounts of native people. His action towards the end is rather based on preconceived notions and stereotypes that he has internalized--a paranoia reflecting domestic ideology and cultural prejudice. Since the paranoid is the person who fails to make logically defensible inferences on the basis of empirical data, positioning someone as 'paranoid' serves to remove legitimacy from that person's voice. What is notable about being positioned as paranoid is that it is most often an identity given to an Other rather than chosen for oneself. In *Typee* however, it is one of the 'elect' who is represented as the paranoid.

narrative did not "block other narratives from forming and emerging" (Said 1993, xiii)

Tommo's communicative limitation and lack of understanding involve a reinstatement of power and further emphasize Tommo's increasingly anti heroic position. Tommo's struggle with signification on the cultural, linguistic and semiotic levels and his lack of comprehension in his encounter with otherness is clear in sentences which he repeatedly iterates: "I ... could comprehend nothing" (218, 232, 239) and when Mehevi goes through "a long, and I have no doubt a very learned and eloquent exposition of the history and nature of the 'taboo'...employing a variety of most extraordinary words, which , from their amazing length and sonorousness, I have every reason to believe were of a theological nature. But ...I could not comprehend a word that he uttered" (142). Thus when Tommo refers to the 'irrational' rules employed by the Typees, it is clear that it is he who does not understand and not a deficiency on part of the system. Although not comprehended by the outsider Tommo, the system and laws are highly respected within the island culture. Tommo admits: "I may truly pronounce the Typee to be as polished a community as ever the sun shone upon" (212).

As an outsider, Tommo's limitation is further traced on the semiotic level. Cultural semiotics in the text creates a discourse parallel to the action of the narrative and further exposes Tommo's limitation and frustration. For Tommo decoding foreign semiotics becomes problematic because of his monologic semiotic level and imperialist ideologies.

His semiotic skill is limited by his cultural logocentrism. He interprets Tatooing aesthetically when he understands them, and dismisses them as ugly, when interpretation is not possible. Tatoo, a mark of beauty, rank and art, strikes him as hideous disfigurement and a cultural threat once it challenges the limits of his cultural horizons. He appreciates

blood-thirsty cannibals of whom I have heard such frightful tales! They deal more kindly with one another and are more humane than many who study essays on virtue and benevolence...I will frankly declare that after passing a few weeks in this valley of the Marquesas, I formed a higher estimate of human nature than I had ever before entertained (202-3)

Although the rhetoric of empire emerges in this stereotypical description of the body of natives<sup>8</sup>, his description of the superiority of their organization, shifts the balance of power. Melville here invokes images of race and prejudice to explicitly critique rigid cultural stereotypes and biases. Tommo's description of the Polynesians, the valorization of the native body and admiration of their bodily stature is a reenacting of a typical colonialist discourse. However, it is not at the expense of their social achievement. The narrative explores how the Typees were able to achieve success on their own, without the interference of Western organized code of laws, customs and taboos. In contrast to Defoe's topography of inhabited emptiness in *Robinson Crusoe*, Melville's *Typee* is inhabited by the culture of the other--their feasting, tattooing, dancing, their own law. The characters of the natives are drawn with individuality and clear identity. Indeed, the Typees he describes are idiosyncratic individuals rather than types: the chief Mehevi, the aged Marheyo, the housewife Tinor, the faithful but officious Kory-Kory, and the gentle Fayaway -- all acquire stature and humanity. By the release of native voices in *Typee*, the imperial voice is shattered and a heteroglossia emerges, exposing the reader to tensions between variety of styles. The invasion of the text with foreign terminology is a clear challenge to the monologic discourse (97-98, 104, 107-8). The narrative represents plurality and reverses *Robinson Crusoe's* imperial monologic discourse. Thus although Tommo had what Edward Said has termed "the power to narrate," his

"like the deaf and dumb alphabet incarnated" (80). Furthermore, there is a reversal of observer and observed: Tommo and his friend Toby become subject to Karky's gaze and investigation. Instead of being explorers, their bodies become the object of exploration: "They scanned the whiteness of our limbs...They felt our skin, much in the same way that a silk mercer would handle a remarkably fine piece of satin" (72). In the meantime, the Other emerges as powerful in figures like Marnoo, the Marquesan wanderer whose bilingualism—and freedom of movement shift the balance of power. Tommo's linguistic hindrance is contrasted to Marnoo's linguistic flexibility. In short the discourse in *Typee* shifts and shatters the power relationships expected to be encoded and the hierarchy between subject and object is disturbed.

A close look at the linguistic reversals that quote and deconstruct rather than sustain the relations of power of the dominant ideology, further reveals Melville's anti imperialist enterprise. Recurrent reference to himself associated with the image of a child—"me as a froward, inexperienced child" (96)—while associating the natives with the image of a paternal guardian—Mehvi held him as "an affectionate mother hold[s] a struggling child" (80) and "Marheyo was a most paternal and warm-hearted old fellow" (85)—is a clear reversal of accepted cultural roles. Moreover, the language used in describing the Typees creates a more favourable impression of the non-white races: "the cruel savages" (45) of *Typee* become the 'noble-looking chiefs' he meets (68). Towards the middle of the narrative, Tommo negotiates the discrepancy between his expectations and the real 'social conditions of the Typees:

So pure and upright were they in all the relations of life, that entering their valley, as I did, under the most erroneous impressions of their character, I was soon led to exclaim in amazement: 'Are these the ferocious savages, the

European and American expansion and assertion of white man's civilization and superiority<sup>7</sup>. Melville then was an heir to a whole body of thought that believed that non-whites were inferior and a literary heritage based on whites' misperceptions. The Hermeneutic question then is how far did Melville engage in this "general history" and how was this interpreted and received by his audience?

Reading Melville's *Typee*, it becomes clear that the author's ideology challenges the "general history". *Typee* breaches the dominant discourse from a stance within it. The text questions the prevalent dichotomy of savagery and civilization and works to show the fallacy of such dichotomy. It exposes the hypocrisy of white attitudes towards non-white others and revises the general relations of power. Such reversal shifts power from 'the whites'-- the "enlightened individuals" "to 'natives'-- the "children of nature".

Indeed, *Typee* suggests potential reversals of colonialist values on cultural, language and semiotic levels. Tommo, the representative of white mercantile power in Melville's *Typee* is stranded on a Marquesian island, confined by an injured leg. Thus his role as an active explorer is ironically reversed to a passive, land-bound subject. He is physically dependent on the native Kori Kori, and is linguistically handicapped. Rather than imposing his own language and rules on the native as his precursor in *Robison Crusoe* (1719), Tommo is at a clear disadvantage. Instead of retaining his own name, he accepts the hybridized name given by the natives-- Tommo instead of Tom (70). While Crusoe gives Friday his name, it is the Typeeans who give Tommo his name. Thus on his first encounter with the Typees, he is reduced to a recipient instead of being an initiator of action. Moreover, Tommo finds himself entangled in a social system which he cannot decipher. He cannot interpret their gestures nor read their social codes because they defy the rational explanation he seeks. He feels

## FIKR WA IBDA'

---

texts, so that they no longer address us from beyond ourselves as 'other'. The second concerns the need to listen in openness to symbol and to narrative and thereby to allow creative events to occur 'in front of the text, and to have their effect on us.

However, such approach was not accessible to readers and critics in Melville's time. An 'in-depth' hermeneutic approach to uncover the deconstructive enterprise underlying Melville's work was hardly attempted by Melville's contemporary readers and critics.

According to Jauss, the "task of literary history is only completed when literary production is...seen as 'special history' in its own unique relationship to 'general history'" (225). This is a crucial step for interpretation because "it brings to view the hermeneutic difference between the former and the current understanding of a work" (224). It is therefore important to note that *Typee* was written during a time when imperialism and racism formed the dominant Western discourse. Racial and cultural hierarchy was clearly prevalent in America and the West in general around the time Melville was writing. This hierarchy set the white race at the top of the scale as most important, and non-whites at the bottom as inferior. Very little competency in intelligence, reason and social skill, was expected of non-whites. They were often expected to behave immorally. This racism was based on pseudo-scientific arguments. Generally critics established the link between the rise of Western science and the Western domination of other cultures. Western discourse associated non-European peoples with nature, and linked between the control of nature and the control of other peoples. The early nineteenth century also gave birth to the idea of Manifest Destiny – the belief that the United States was meant to, or destined to expand and move west. In short it was an age of



expectations. Melville's style serves to 'problematize' nineteenth-century encounters between whites and non-whites. *Typee* 'deconstructs' its own genre of travel literature as a domain of the exploration and conquests of the dominant culture. Thus while Melville opts for an imperial hierarchical formal structure<sup>6</sup>, he undermines its discourse from within.

This calls for an 'in depth interpretation' of Melville whose work proves to embrace a 'deconstructing enterprise' of the dominant discourse. In his phenomenological hermeneutics, the French philosopher Paul Ricoeur, establishes a more in-depth method for understanding and interpretation. Faced with the diversity of hermeneutics, and other philosophies including structuralism and phenomenology, Ricoeur strives to synthesize a coherent method. His book *Interpretation Theory* (1976) makes extensive use of Saussure, Jakobson, phenomenology, hermeneutics and psychoanalysis. He seeks a middle ground between a call for objectivity –grounded in some way in the text– and yet, at the same time, seeking to remain "open" to what the text may have to say. He distinguishes two approaches for getting at the deeper meaning: a 'demythologizing' one that recovers hidden meanings from symbols without destroying them and a 'demystifying' one that destroys the symbols by showing that they present a false reality. These are two opposing approaches, a revolutionary and a conservative hermeneutics that culminate in the art of 'interpreting in depth'. Ricoeur affirms in that context: "Hermeneutics seems to me to be animated by this double motivation: willingness to suspect, willingness to listen; vow to rigor, vow of obedience" (Ricoeur 1993). A. Thisleton comments on this dual approach as follows:

The first addresses the task of 'doing away with idols', namely, becoming critically aware of when we project our own wishes and constructs into

and travel writing. It fully suited "horizons of expectations" and was appreciated on such grounds. Indeed, publishers and readers insisted on the veracity of the adventure.<sup>5</sup> In short, the time was quite suitable for such a book of adventure in exotic lands. Melville himself comments on the choice of exotic title and its effect on the immediate success of the narrative in America:

It was published here under that title & it has made a decided hit. Nor was anything else to be expected -- that is, if the *book* was going to succeed at all, for 'Typee' is a title *naturally suggested by the narrative itself*, and not farfetched as some strange titles are. Besides, its very strangeness & novelty, founded as it is upon the character of the book -- are the very things to make 'Typee' a popular title'. (*Letter to John Murray, July 15 1846*)

The popularity of *Typee* therefore, testifies to the attraction and power of such discourse. In that context, *Typee* as Travel literature was not received in vacuum, but rather "predisposes its audience to a very specific type of reception by announcements, overt and covert signals, familiar characteristics or implicit allusions" (Jauss 223). As Jauss, observes therefore, it does not demand "change of horizons" (223) but actually fulfills expectations, which are prescribed by a predominant taste, by satisfying the demand for the reproduction of familiar texts, confirming familiar sentiments. On that level of interpretation, it is "'culinary' or entertainment art", in Jauss's words --i.e. it does not belong to great art that changes horizons of expectations (224).

Melville's work however, proves to be more problematic than initially acknowledged. While the genre of travel literature arouses expectations, the particular text works from within the genre to undermine and challenge such

from the form and themes of already familiar works, and from the opposition between poetic and practical language. (Jauss 223)

This approach brings out the hermeneutic difference between past and present ways of understanding at work and points out the history of its reception since, according to Jauss, "A literary work is not an object that stands by itself and that offers the same face to each reader in each period. It is not a monument which reveals its timeless essence in a monologue" (Jauss 222). Since the interpretation process must take into account the "frame of reference of the reader's expectations," an important step should be to determine the literary genre of the text and the modes of reception based on "previous understanding of the genre."

*Typee* was published at a time when Travel literature was highly appreciated. It was a popular form during European and American expansionism in the nineteenth-century. At the time, Maritime affairs flourished and the American whaling fleet was prosperous. Readers enjoyed exotic settings and adventures in strange and seductive lands. They were interested to know more about other lands and to read intriguing stories of their strange customs.

As a travel narrative, *Typee: A Peep at Polynesian Life* was a popular form of narrative. It was in line with the accepted nineteenth-century travel writing methods of close observation and reportage. It attracted readers on promises of factual observation and genuine adventures. Its central character, Tommo, a youthful and adventurous narrator, draws the reader on promises of veracity: "So little has hitherto been known [of] the Marquesas, and it is a pleasing reflection that this narrative of mine will do something towards withdrawing the veil from regions so romantic and beautiful" (4) This opening was in line with conventional tone of ethnography

of the publication of *Typee*. It is worthwhile noting that reviewers highlighted the exotic features that they most overly preferred. They all praised it on grounds of its adventure, exotic characters and novel customs and scenes. A second noticeable pattern is that critics referred to its 'reality', 'truth' and accuracy. A third noticeable pattern is that racial issues were not touched upon. Reviewers were not able to assess the critical signification underlying the exposure to another culture in Melville's novel.

This reception of his work can be explained by referring to Gadamer's hermeneutical notion of 'understanding'. Hans-Georg Gadamer asserts that historicity and temporality are crucial to understanding. He sets his vision of philosophical hermeneutics most fully in his *Truth and Method* (1965). According to Gadamer, all understanding takes place within a "horizon" —beyond which the reader cannot see. Since understanding always occurs against the background of prior involvement, so it always occurs on the basis of *history*—a basis full of tradition and authority. Understanding and interpretation thus always occur from within a particular 'horizon' that is determined by the reader's historically-determined situatedness. Thus, according to him, "Historicity and linguisticity constitute the ultimate horizon of all human understanding" (Gadamer 60).

Hans Robert Jauss' 'reception theory' is derived from Gadamer's hermeneutical notion of 'understanding'. "Horizons of expectation" is a concept developed by Jauss to describe the criteria readers use to judge a text in a given period. According to Jauss, it is important to:

describe the reception and the influence of a work within the objectifiable system of expectations that arise for each work in the historical moment of its appearance from a pre-understanding of the genre,

clearness of its narrative, the novelty of its scenery, and the simplicity of its style" (O' Brien, 1853). In "A Trio Of American Sailor-Authors" in *Dublin University Magazine*, January 1856, he is described as:

A man of genius ...— one of rare qualifications too; and we do not think there is any living author who rivals him in his peculiar powers of describing scenes at sea and sea-life in a manner at once poetical, forcible, accurate, and, above all, original.

Since this article in 1856, two articles in 1872 and 1884 respectively, praise his work because it is "based upon his adventures."<sup>4</sup> In 1892, W. Clark Russell further proclaims: "Until Richard H. Dana and Herman Melville wrote, the commercial sailor of Great Britain and the United States was without representation in literature. Dana and Melville were Americans. They were the first to lift the hatch and show the world what passes in a ship's fore-castle;" ("A Claim For American Literature"). Henry S. Salt in March 1892 sums in a nutshell the positive response to Melville's *Typee* :

It was in 1846 that Melville fairly took the world by storm with his *Typee: the Narrative of a four months' residence in the Marquesas Islands*, the first of a brilliant series of volumes of adventure, in which reality was so deftly encircled with a halo of romance that readers were at once captivated by the force and freshness of the style and puzzled as to the personality of the author. ( Salt, "Marquesan Melville " in *Gentleman's Magazine*, March 1892)

Several noticeable patterns of response emerge from analyzing the reviews contemporary to and within a few years

## FIKR WA IBDA'

---

a famous author instantly. The book was a great success and sold over 6,000 copies in its first two years. After its publication in America, the influential editors Evert and George Duyckinck became his sponsors. They were at the center of the "Young America" movement that promoted literary nationalism and Democratic party politics and were launching a review, the *Literary World*, to which Melville was expected to contribute, thus ensuring Melville's entrance into New York's literary society.

From 1846 through 1850s Herman Melville's popularity was greater than it was ever again during his lifetime. On the publication of *Typee*, John Bull in the *London Critic* proclaimed: "The author is no common man. The picture drawn of Polynesian life and scenery is incomparably the most vivid and forcible that has ever been laid before the public" and praised "his clear, lively, and pointed style." Bull further declared: "Since the joyous moment when we first read Robinson Crusoe--and believed it all...we have not met with so bewitching a work as this narrative" (*London Critic*, March 7 1846). Another reviewer confirmed that, "there is a life and truth in the descriptions, and a freshness in the style of the narrative, which is in perfect keeping with the scenes and adventures it delineates" (*London Douglas Jerrold's Shilling Magazine*, April 1846). Fitz-James O'Brien in "Our Young Authors -- Melville" asserts: "When *Typee* first appeared, great was the enthusiasm. The oddity of the name sets critics a wondering...The scenes were fresh, and highly colored; the habits and manners described had the charm of novelty; and the style, though not the purest or most elegant, had a fine narrative facility about it, that rendered it very pleasurable reading." He asserts its success on grounds of its "scenes ... full of exquisite description, and novel characters, who, like Fayaway, were in themselves so graceful, that we could not help loving them" and concludes, "*Typee*, the first and most successful of Mr. Melville's books, commands attention for the

account of what can be described as the modes of reception of discursive forms as developed by Jauss' theories based on hermeneutics.

Applying hermeneutic insights to the study of Herman Melville gives a better insight into his work and explains the diverse and ambivalent responses to his literary output. Indeed Melville did not 'play by the rules' and therefore received mixed critical response. Since mid-nineteenth and throughout the twentieth century, a dispute has been raging concerning Melville's work which has constantly assumed a metacritical role, challenging readers' responses and dislocating Melville from the dominant discourse of his time. This paper will examine Melville's reception, as well as the discourses constituting that reception, to study the reasons for Melville's comparative neglect in his lifetime and explain the dismal reception of his later novels. By foregrounding issues of interpretation, this study approaches this dispute in a manner that highlights its interpretive discourses and what those discourses disclose about certain fundamental aspects of American culture and Melville's relation to them. Studying Melville's first narrative *Typee*, as a preface<sup>3</sup> to his other novels, shows his focal position, not only in America but in the modern debate of interpretation of culture, power and ideology. By focusing on the ways in which the meaning mobilized in language serves to sustain relations of domination, we can reorient the study of Melville and see his work in a new perspective. This hermeneutic re-orientation helps us understand the ambivalent and problematic responses to Melville's *Typee* in mid-nineteenth and early twentieth century.

*Typee* was published in London on 27 February 1846 and in New York on 17 March the same year. It was published in England in John Murray's new series of factual books of the 'Colonial and Home Library' a popular series which made him

which is constituted as much by the conditions of production as by the conditions of reception. Work on hermeneutics has also helped to highlight the fact that language is not merely a system of signs, but rather a medium of social life. While Structuralism finds meaning in the arrangement of their words, hermeneutics regards texts as means for transmitting experience, beliefs and judgments from one subject or community to another. It reflects the ways in which certain relations of power are maintained and reproduced in the written text. It is for this reason that ideology and language may be approached within a methodological framework which gives a central role to the hermeneutic approach.

From the above we can deduce several principal levels of interpretation that help to formulate a framework for the study of Herman Melville's *Typee*. It should be noted however, that these levels should not be regarded as stages of a sequential method, but rather as theoretical dimensions of an interpretive process. The first level may be described as a social-historical analysis. The hermeneutic approach must be based on the social historical analysis of the conditions within which forms of discourse are produced and received, conditions which include the relations of domination which meaning serves to sustain or critique. The forms of discourse which express ideology must be viewed, not only as social and historically situated practices or products, but also as linguistic constructions. Since language is one of the principal mediums through which meaning is communicated in the social world, the study of language is therefore central to the study of hermeneutics. Meaning may also be conveyed by nonlinguistic expressions as gestures and other cultural codes which are studied on the semiotic level. Another important step should be to determine the literary genre of the passage. A passage might be narrative, polemic, logical discourse, prophetic or travel literature, each having specific guidelines for proper interpretation. Finally the interpretation process must take



hermeneutics is "the theory or philosophy of the interpretation of meaning" (Bleicher 1).

This definition, however, does not reveal the complexity of hermeneutics as a theory for the study of literature. It is difficult to reach a comprehensive or universal definition of the term since it covers a wide span of different approaches and views. The views range over a broad period of time and vary from methodological to philosophical, from ontological to phenomenological perspectives<sup>2</sup>. They include thinkers as Friedrich Schleiermacher's (1768-1834), Wilhelm Dilthey (1833-1911), Martin Heidegger (1889-1976), Hans-Georg Gadamer(1900-2002), Paul Ricoeur (b.1913), Jurgen Habermas (b.1929), and other literary theorists as Hans Robert Jauss (1921-1997) who builds his reception theory on hermeneutic notions of what constitutes understanding and interpretation. It is not the intention of this study to exhaust all the implications of hermeneutics or to select one of the views as being the preferable way to interpret. Hermeneutics with its various versions offers insights that can function as a master key to texts. In drawing upon the tradition of hermeneutics for the purpose of this study, it is therefore necessary to establish some basic assumptions of that discipline. I will begin this study by drawing from the major significant strains of hermeneutic thought to provide a framework of analysis for the study of Melville's *Typee* (1846).

Hermeneutics grounds the meaning of texts in the intentions and histories of their authors and in their relevance for readers. According to Hermeneutics, a text has a cultural and social history, as well as a political being. Hence one cannot 'understand the meaning of an expression' without examining the social-historical conditions in which it is produced as well as the conditions in which it is received. The tradition of hermeneutics insists that 'Meaning' is not a stable entity of linguistic product, but rather a non-fixed phenomenon

How is it that some generations can fail to appreciate artists whom others find so transparently superior? What most distinguishes the great artist is that he is not hemmed in by contemporary taste/conventions, but ... synthesizes; forges his own. The Establishment resents this. They want people who play by the rules.  
(Lucius Furius, *Genius Ignored*)

Herman Melville's (1819-1891) literary career underwent traumatic shifts and upheavals from popularity and glorious success to decline and rejection. Despite his initial popularity, he died almost forgotten leaving behind ten novels and four books of verse. During his lifetime he lost his audience and stopped publishing for the rest of his life. It is for this reason that Melville may be studied within a methodological framework which gives a central role to the Hermeneutic approach.

Hermeneutics is a philosophical discipline concerned with human understanding and the interpretation of written texts<sup>1</sup>. It has a dual function. It is identified as a philosophical study with the aim of understanding the practice of interpretation, and as the search for a set of principles and methods that will enable correct interpretations to be arrived at. A hermeneutic approach studies the reading mind, the text as an independent entity, and the effects of historical distance and habits in the reading process. It prescribes interpretation as a process of reading from the present into the historical horizon of a literary work. According to hermeneutics, "meaning is an historical event determined by the context in which it occurred and possibly also by the historical situation of its interpreter" (Maclean 123). To provide a brief definition,



**A Hermeneutic Approach**  
**To**  
**Herman Melville's *Typee: A Peep at Polynesian Life***

**Dr. Shadia Sobhy Fahim**  
**English Department**  
**Faculty of Arts – Ain Shams University**



### يطلب من

- مكتبة الأنجلو المصرية ٣٩١٤٣٧٧ ش محمد فريد القاهرة. ت: ١٦٥
- مكتبة زهراء الشرق ٣٩٢٩١٩٢ ش محمد فريد - القاهرة. ت: ١٦
- مكتبة منشأة المعارف بالإسكندرية ٤٨٣٣٠٣ ش سعد زغلول تليفكس : ٤٤
- مكتبة دار البشير بطنطا ٣٣٠٥٥٣٨ ش الجيش صارة الشرق ت : ٣٣
- مكتبة الآداب ٣٩١٩٢٧٧-٣٩٠٠٨٦٨ الأوربا للقاهرة ت : ٤٢
- مكتبة دار العلم الفيوم - حي الجمعة ت : ٣٤٥٨١٣

٢٠٠٥/٥٤٣٧	رقم الإيداع
-----------	-------------

مطبعة العمرانية للأوقفت

الجيزة ت : ٧٧٧٩٣٩٨

و جمع كمبيوتر وتنسيق

مكتبة الأمل

ت : ٤٥١٩٢٦٢ - ٠١٠٣٠٨١٩٩٨



# FIKR WA IBDA'

- A Hermeneutic Approach to Herman Melville's Typee: A Peep at Polynesian Life.
- The Quest For Human-Machine Fusion In William Gibson's Neuromancer.
- A stylistic Analysis Of a Poem "Rhapsody On A Windy Night" By T. S. Eliot .
- The Modernist Outlook In Susan Glaspell's Selected Plays.
- Summary Strategies as Affected by textual Structure: A Replication
- Les récits fantastiques de Gautier: Œuvre plastique ou littéraire?

**No. (28)**

**May. 2005**



مكتبة الأنجلو المصرية